

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

فصول

مجله النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني
العدد الرابع
يوليو - أغسطس
سنة ١٩٨٢

٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير: محمد عبد الحليم عبد الله

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبه
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامي خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

الأسعار في البلاد العربية :

لبنان ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريال قطري - البحرين دينار
وحد - العراق دينار عراقي - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة -
الأردن دينار أردني - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٢٥٠ قرش -
تونس ٢٠٠ و ٢ دينار - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب ٢٤ درهم - اليمن
١٨ ريال - ليبيا دينار لاج

الاشتراكات :

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٠٠ قرش - ومصاريف البريد
١٠٠ قرش

ورسل الاشتراكات بحالة بريده حكومية

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولار للأفراد ٢٤ دولار للهيئات
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل
٥ دولار)
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

ورسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عقبة فصول - طلبة الصحافة العامة للكتاب شارع كورنيش
البحر - بولاي - القاهرة - ج.ع.م - تليفون المجلد
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٨

الإعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلد أو مندوبيها المتبعين

1	لما قبل..... رئيس التحرير
6	هذا العدد..... التحرير
11	فن الخوف في ثقافة القصص..... شكوى عباد
14	عناصر القصص اليتيمة وجالياتها..... صبرى حافظ
33	بنية الرواية وبنية القصة..... تأليف : فيكتور شكوفسكى ترجمة : سيزا قاسم
57	القصة القصيرة : الطول والقصر..... تأليف : مازى لوز برات ترجمة : محمود عباد
69	«الرجل إلى الأبد»..... أحمد الخوازي
	قراءة نقدية في قصص يحيى حقي
73	الرؤية القصصية عند محمود القسوي..... أحمد كمال زكى
81	القصة القصيرة عند نجيب محفوظ..... حلمى بدر
43	قصص يوسف إدريس القصصية تحليل مضمون..... ب. م. كزير شوك
116	الحلقة المقروءة في القصة القصيرة..... سيد حامد النجاج
133	مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات..... إدويز الخراط
141	النظير السرولوجي لنوع القصة القصيرة..... سمير حجازي
169	التحليل النفسي والقصة القصيرة..... فرج أحمد فرج
179	القصة القصيرة وقلبية المكان..... سامية أسعد
187	للمرأة في القصة القصيرة..... لاديه كامل
	القصة القصيرة بين الشكل الطليقي والأشكال
147	الجديدة..... آمال فريد
204	مؤثرات أوربية في القصة القصيرة في السبعينات..... نعيم عطية
	تجربة البحث بين الأدب العربي والقصة المصرية
223	القصة..... ماهر شهاب فريد
239	القصة القصيرة في الخليج العربي والجزيرة العربية..... خولة الرومي
257	القصة القصيرة من خلال تجزيم..... فؤاد في وصية القصة القصيرة من خلال
311	قصصات كاتيا..... هوكتين إسحاق
	الواقع الأدبي
319	تجربة نقدية
320	القبائل في البابل..... ليلى إبراهيم
	مقابلات أدبية
	عنصر المرأة الفلسطينية في قصص حسان كنفاني
329	القصة..... فؤاد خوارزما
339	عالم سيد مكاوي ودلائله..... طه وادى
346	عالم محمد البساطي..... حسين حمودة
351	القصة القصيرة عند زهير القباب..... سمير بوزين
358	عالم عبد القادر..... رمضان بطاريسي
	الدوريات الأجنبية
360	معرض دوريات إنجليزية..... فاني إسحاق مرسى
365	معرض دوريات فرنسية..... هدى وصل
	رسائل جامعية
367	إعداد : محمد الطويل
	مناقشات
371	إعداد : عصام ببي
376	كتشاف المجلد الثاني

القصّة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها

فهذا العدد نختم «فصول» المجلد الثاني ، وتم عامين من عمرها . وهي إذ تتطلع دائما إلى المستقبل ، تقف عند نهاية كل دورة من دورات حياتها ، لتتفر إلى وراء ، مسترجعة خطواتها على الطريق ، ومستهدية بخلاصة تجربتها فيما تستقبل من الأيام .

لقد قدمت «فصول» إلى قارئها في خلال هذين العامين أكثر من ألفين وأربعمائة صفحة من قطعها الكبير . ولكن العبرة لم تكن في يوم من الأيام - ولين تكون - بعدد الصفحات ، وإنما العبرة - أولا وأخيرا - بالمادة التي تحملها الصفحات ، فما أكثر ما يشكك خبير على ورق ، ونسود صحائف ، دون كبير طائل .

وأول ما تنسم به المادة التي حرصت «فصول» على أن تقدمها إلى القارئ هو الجودة والطراقة ، مع العمق والموضوعية . إنها مادة لم يسبق طرحها واستهلاكها في الساحة الثقافية ، وهي أيضا ثمرة جهد حقيق يبذل كتابها من أجل أن يضيفوا شيئا . وهم كتاب جادون ، يحترمون القارئ الجاد ، ويتشددون التواصل معه . وقد حققوا بذلك لفصول هدفا أساسيا من أهدافها ، وهو أن تكون مولد القارئ الجاد ، والزاد الذي يشبع مطالبه .

ثم تنسم مادة «فصول» لذلك بالاستيعاب - قدر الطاقة - للموضوعات التي تتصل بها ، وذلك نتيجة لالتزامها بوحدة الموضوع في كل عدد من أعدادها . ولا ينبغي أن نغفل نية من نواياها خافية حتى الآن ، وهي أن تحقق - بذلك النجاح - هدفا موسوعيا في مجال الأدب والنقد الأدبي ، في غياب موسوعة يعز تحقيقها وإن كان الواقع يلح في طلبها . وهي من أجل ذلك خصصت عددين من أعدادها لمناهج النقد الأدبي الحديثة والمعاصرة ، وأربعة أعداد أخرى للأنواع الأدبية الأساسية : الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة . ولا يخرج عن دائرة هذا الهدف أن يصدر عدد منها بين الحين والحين ، يخصص لعلم من أعلام الأدب أو النقد ، الذين تركوا أثرا في ضمير أمتنا . ومن ثم فقد صدر عدد منها عن صلاح عبد الصبور ، أحد رواد شعرنا المعاصر ، وهي تأهب لكي تستهل عامها الثالث بعدد من الشاهرين الكبارين : أحمد شوقي وحافظ إبراهيم .

وتتطلع مادة «فصول» - في الأغلب الأعم - إلى شمولية الرؤية ، التي لا تتحقق إلا من خلال استقراء الظواهر وتحليلها وتأسيسها ، لا إلى خصوصية الرأي ، الذي يصبح صاحبه هو الإطار المرجعي الوحيد له ، أو المعيار لسلاته أو فسادة . وهدف كبير بين رؤية مؤسلة ورأي عابر .

وتنسم مادة «فصول» كذلك بالصرامة العقلية إلى حد بعيد ، وذلك لأنها تريد أن تخاطب العقول في المقام الأول ، وأن تكون نبراسا يضيء لها زوايا الطريق ومنعطقاته . وهي لذلك لا تحرص على أن تحمل من عناصر الإغراء بها إلا ما كان يغري العقل الطلعة المتفتح . وهي بهذا تأتلف مع نفسها ومع طبائع الأشياء ، فليس من شأن مجلة دورية متخصصة أن تكون أداة ترويح أو إزجاء لوقت الفراغ ، أو أن تقدم مادة خفيفة الظل على القلوب .

وقد يحسب بعض الناس أن هذه السمات جميعا من شأنها أن تصد القارئ عن القراءة ، ولكن العامين اللذين مضيا من حياة «فصول» أثبتا أن هذا محض وهم ، ففي الوقت الذي انصرف فيه القراء عن المجالات الثقافية «الخفيفة» بشكل ملموس ، تضاعف عددهم بالنسبة إلى «فصول» . وتدل هذه الحقيقة دلالة واضحة على أن «فصول» قد انتهجت الطريق الصحيح ، وأن القراء الجادين الراغبين في بذل الجهد من أجل تحصيل المعرفة هم أكثر مما تتصور ، سواء في مصر أو في الأقطار العربية ، وأن هؤلاء القراء قد ملوا قراءة المادة الثقافية الهشة ، وضجروا من السخفية من عقولهم .

وهذه الحقيقة تجعل «فصول» اليوم ، وهي تقف لتأمل خطواتها ، أشد استمساكا بمنطلقاتها الأولى ، وأكثر إيمانا بمجدواها ، وأعرف بمواظلي أقدامها . ويبقى بعد هذا كله - أو قبله - أن نظل وفية بالتزامها نحو قرائها .

وبعد فهذا العدد عن القصة القصيرة قد استوعب عددا ضخما من أسماء كتابها المعاصرين ، من كل الأجيال والانحيازات ، وما كان له أن يستوعب أكثر مما استوعب ، وإلا تضاعف مرات ومرات . وعلى كل فليس لهذا العدد أي هدف إحصائي ، ولا لأي عدد مماثل ، وإنما هدفه هو طرح القضايا الأساسية بالنسبة إلى القصة القصيرة ، تاريخيا وفنيا ، والاكتفاء في هذا بعناصر بارزة على خريطتها ، تشير إلى معالمها الأساسية ، وما بين بعضها وبعض من تجانس أو تنوع . ولا شك في أن الكتاب الذين لم ترد أسماءهم سيرفون إلى أي المواقع منها يتمنون . وكذلك سيرف القراء ، أو هذا ما نرجو .

هذا العدد

القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية ثقلًا للانتباه في أدبنا المعاصر. إن لزامها الكثيف وتنوعها الكمي يمنحانها مكانة متميزة في هذا الأدب، إلى الدرجة التي تبدو معها القصة القصيرة وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جذبًا لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية إثارة لاهتمام القارئ. لقد أخذت تراحم الشعر منذ عهد غير قريب، لتقطع من جمهوره الطليد العريض في الصحافة والمجلة، وتستأثر بدونه باهتمام الكتاب، ولحقق وثبات متنوعة بارزة في مستويات الرؤية والفنية. قد ترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تتطوى عليه القصة القصيرة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يصفيه التكثيف والتركيز على عناصر القص المتميزة، بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تتطوى عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقترن بالتوتر. وقد ترجع هذه المكانة إلى أن القصة القصيرة هي «الصوت الموحّد»، كما يصفها بعض نقادها، ذلك الصوت الذي يقترن تأييده برعى حاد بعزلة الإنسان خصوصًا عندما يطغى الوعي الموحّد احتجاجًا على واقع متبدل، يتطوى على أزمة تغير حادة. وقد ترجع هذه المكانة - أخيرًا - إلى ما تتميز به القصة القصيرة من إيقاع سريع، متوتر متقطع، لعل أكثر الإيقاعات انسجامًا مع طبيعة هذا العصر الذي لهُث فيه.

لكن هذه المكانة المتميزة - أيا كانت أسبابها - قريبة الزاء الكيفي ، والتنوع الكمي ، للفصاة القصيرة في أدينا العربي المعاصر . وما يسمى إليه هذا العدد هو أن يأخذ بيدي القارئ ، ليضعه في قلب هذا الزاء النوعي ، ويمكنه من الحوار مع التنوع الكمي . ولذلك تعدد محاور هذا العدد ، تتباعد وتتقارب ، تختلف وتختلف ، ولكن لهدف أساسي يقترن بطبيعة موضوعه . ويقدر ما يتجاوب - في هذا العدد - الحرص على التأسيس مع المنظور التاريخي ، بتجاوب الثباين والتنوع - في مستوى المنهج - مع الثباين والتنوع في مستوى الإبداع . ويقدر ما يحرص هذا العدد على أن يحوار بين حديث التقاد وأصوات المبدعين - أو شهاداتهم - يحرص على أن يحوار بين الماضي والحاضر ، ليكشف عن التواصل والانتقطاع في حركة الأجيال ، والتقارب والتباعد في حركة الاتجاهات . ويقدر ما يتعدد التناول المنهجي - في هذا العدد - بتعدد التفاسير وتصارع ، ولكنه التعدد الذي يكشف عن أكثر من جانب لعالم كاتب الفصاة القصيرة والتصارع الذي يكشف عن أكثر من مغزى لتصوره .

ويركز محور الأول - من عاود هذا العدد - على التفاصيل ، وتؤكد - في هذا التأصيل - الخاصية المزدوجة للقصة العربية القصيرة ، فترتد جانب منها إلى تأثير بنوع أدبي محدد ، اكتمل شكله المصطنع في الأدب الأوروبي ، ولكن يرتد جانبها الآخر إلى عناصر تراثية ، ترافدها وتحدد خصوصيتها . ولذلك يبدأ العدد يبحث عن «فن الخرافة في تراثنا القصصي» ، يواصل فيه شكرى عياد ما بدأه في كتابه عن «القصة القصيرة» ، من محاولة الكشف عن أصول تراثية لهذا النوع الجديد القديم . ويختتم العدد بتجربة نقدية تقدمها ليلى إبراهيم عن «الليلى في الليالي» . تواصل فيها ما بدأته من استكشاف عناصر القصص في التراث العربي ، ولكنها تركز - في تجربتها النقدية - على التناظر والتقابل بين عمل تراثي قديم ، هو «ألف ليلة وليلة» ، وعمل معاصر ، هو «ليالي ألف ليلة» لتنجيب مخطوط .

وينظر الباحثان - رغم مغايرتها في المنهج - على حس تاريخي لافت . هذا الحس التاريخي هو الذي دفع شكري عباد إلى تأكيد أن رأى الكاتب في العلاقة بين الزمن والتاريخ يصلح مقياساً لمحبته كله ، وعلامة فارقة بين الجمود والتطور . ويقدر ما يحاول شكري عباد أن ينظر إلى «فن الخبر» بوصفه أصلاً من الأصول التراثية للقصة القصيرة يحاول أن يكشف الصلة بين «فن الخبر» والتاريخ الاجتماعي الذي عمل على ازدهاره . لقد استقل «فن الخبر» عن كتابة التاريخ واكتسب قيمة أدبية خالصة ، عندما عرفت الحضارة العربية ، طبقة متوسطة من التجار والكتاب وأصحاب الحرف ، اهتمت بالسهل الفردية للبشر ، فوجدت في العناجز التي قلصها أمثال الجاحظ طرافة ومثمة . وتطور هذا الفن على يدي كتاب من أمثال أحمد بن يوسف المصري ، صاحب كتاب «المكافأة» ، فاكسب أبعاداً جديدة . وتسجل هذه الأبعاد ، في كتاب «المكافأة» ، من خلال نموذج تكويني متميز ، يفسر البناء الداخلي لفن الخبر في الكتاب كله . ولكن هذا النموذج لا يفلح الكتاب على نفسه ، بل يحول الكتاب إلى دوال تقودنا مدلولاتها إلى عالم يقع خارج «الأخبار» ، فتلفتنا إلى واقع نحن ، لا يستطيع الإنسان فيه تغيير ما هو قائم ، فلوذ بالكلمة «الفعل» ، أو الكلمة «الخبر» . ولذلك يكشف السطح اللغوي - في أخبار كتاب «المكافأة» - عن دور بارز للرأى ، ذلك الذي لا يندو صوتاً ، بل عينا يكشف بها القارى حقيقة ما يقع فيماني صدق عالم «الخبر» ووطنه في الوقت نفسه .

قد يلفتنا بحث شكري عباد عن « النموذج التكويني » القارئ أنجبار « المكافئة » إلى عالم قديم ، يتباعد في الزمان والمكان ، ولكن بحث نيلة إبراهيم عن « الليالي في الليالي » يلفتنا إلى إمكانية تجاور العالم القديم مع عالمنا المعاصر ، وذلك من خلال تأمل التناظر والتقابل والتجاوب بين سياقات عالم « الليالي » القديم وعالم « ليالي » نجيب محفوظ . لقد دارت « ليالي » نجيب محفوظ في حلقة دائرية كما فعلت « ألف ليلة وليلة » ، إذ يبدأ كلا العملين بمشكلة شهريار لينتهي بها . ولكن الفارق لافت بين شهريار القديم وشهريار الجديد . إنه الفارق الذي يؤسس مغزى عمل نجيب محفوظ ، فيقودنا إلى واقع معاصر ، يلح في طلب التغيير من أجل المثال .

إن التنبيه إلى الأصول التراثية للقصة القصيرة يفتح آفاقاً متعددة من التأمل والبحث ، تبدأ من التجاور الآلي بين القصة القصيرة والمقامة أو الخبر ، في أعمال الرواد الأوائل ، وتتواصل في توظيف عناصر تراثية داخل قصص لافتة في كتابات نجيب محفوظ وبعض أقرانه ، وترداد تنوعا وإلحاحا في أعمال الأجيال اللاحقة ، خصوصا جيل الستينيات ، حيث تغدو « الحقائق القديمة صالحة للإثارة الدهشة » ، وتكتب « عودة ابن إياس إلى زماننا » مغزى لا يتفصل عن « ما جرى لأرض الوادي » .

ولكن الأصول التراثية للقصة العربية القصيرة لا تنق تأثرها المستمر بأصول غربية محددة ، صاحبها منذ النشأة واستمرت معها في رحلتها الطويلة الشاقة . ولن يكمل تأسيس فن القصة القصيرة بغير تأمل هذه الأصول الغربية في مستوياتها الجمالية المتعددة . ولذلك يتوقف بحث صبرى حافظ عند « خصائص الأنصوص البتالية وجمالياتها » . ويقدر ما يؤكد البحث ازدواج منابع القصة العربية القصيرة ، يؤثر مصطلح « الأنصوص » العربي الصياغة على نظيره « القصة القصيرة » ، الذي يعانى وطأة الترجمة الحرفية للمقابل الإنجليزي . ويبدأ البحث بالتوقف عند العوامل التي ساعدت على تأسيس فن « الأنصوص » في أدبنا العربي الحديث ، ويمضى محاولا اكتشاف « ماهية الشكل الأنصوي » ، وما يتصل بهذه الماهية من دراسة تقاليد هذا الشكل ومواضعه ، بكل ما تنطوي عليه هذه التقاليد والمواضع ، من تحديد لمعطيات الرؤية وأشكال التابع ، وعناصر البناء ، وخصوصية اللغة .

ويتكامل مع بحث صبرى حافظ بحثان مترجمان ، أولهما من « بنية الرواية وبنية القصة القصيرة » ، وثانيهما عن « القصة القصيرة : الطول والقصر » . ولقد كتب البحث الأول فيكتور شكولفسكى أبرز نقاد المدرسة الشكلية ، وترجمته ميروا قاسم وقسمت له . ومحاول شكولفسكى - في هذا البحث - استخلاص السمات المشتركة في جميع أشكال القصة من ناحية ، وتحديد الخصائص النوعية التي تميز شكل الرواية عن شكل القصة القصيرة من ناحية ثانية . ويؤكد شكولفسكى أن الفارق بين الشكلين يرجع إلى أن القصة القصيرة تسير نحو ذروة نهائية ، بمعنى أنها تنبئ على نحو يؤكد الإحساس بالاكتمال والتمام عند نهايتها ، وذلك في مقابل الرواية التي تنهى مسارها الرئيس قبل النهاية ، أو تبدو كأنها تستطيع أن تمضى إلى ما لا نهاية . ولذلك تلجأ بعض الروايات إلى خاتمة صريحة ، تغير من وقع الزمن القصصى ، لإنهاء العقدة بطريقة متعجلة . أما النهاية - في القصة القصيرة - فهي أقرب إلى الحل الذي يفتك تشابك العقدة المطروح منذ البداية . قد ينطوى هذا الحل على نوعين من الحل . يتصل أولهما بإبراز التشابه بين البداية والنهاية ، ويتصل ثانيهما بالكشف عن التعارض الذي تنطوى عليه البداية ، ولكن يحكم كلا النوعين مبدأ واحد ، يرتد إلى هذه الحركة الدائرية التي تربط بين البداية والنهاية ، عن طريق المشابهة أو التعارض .

ولقد كتب البحث الثانى - وترجمه محمود عباد - هارى لويو برات لتعالج فيه القصة القصيرة ، من حيث هي نوع أدبي ، يشابه ويختلف مع غيره من الأنواع . وإذا كان بحث شكولفسكى يتنمى إلى الكتابات الشكلية الحديثة، فإن بحث هارى لويو برات يتنمى إلى المحاولات البنيوية المعاصرة ، تلك المحاولات التي تكمل المدرسة الشكلية وتتجاوزها . ونقطة الانطلاق - في البحث الأخير - هي قضية التشابه والاختلاف بين القصة القصيرة والرواية . ويقدر ما يؤكد البحث ضرورة تحديد الأنواع الأدبية على أساس من علاقاتها بعضها ببعض الآخر ، وفي داخل إطار المقارنة ، فإنه يؤكد أن العلاقة بين الأنواع ليست علاقة تماثل دائم ، وأن اكتشاف المخالفة أمر لا يقل أهمية عن اكتشاف المشابهة ، ولذلك يركز البحث على المقارنة التي تعودها النقاد بين القصة القصيرة والرواية ، ومن ثم على علاقة التبعية التي تبدو فيها القصة القصيرة نوعاً أدنى من الرواية . ولكن يحاول البحث - من خلال مقارنة مضادة - أن يصل إلى تحديد مجموعة من الخصائص المميزة للقصة القصيرة ، وعلى نحو لا يجعل منها نوعاً تابعا للرواية ، بل نوعاً مستقلاً ، له خصوصيته وعناصره التكوينية .

إن هذه الأبحاث التأصيلية تهدف إلى الكشف عن القصة القصيرة ، من حيث هي نوع أدبي متميز ، ينطوى على عناصر ثابتة ، ويقترن بأعراف قصصية متغيرة . ويقدر ما تؤكد العناصر الثابتة - الوحدات البتائية المجردة التي تصل بين إنتاج الماضي والحاضر ، تنطوى الأعراف القصصية على خبرات فنية ، تنوع بتنوع التقاليد التي يكسبها هذا النوع ، في كل ثقافة على حدة .

ويقتضى اكتشاف تنوع القصة العربية القصيرة تأملاً متأبياً للخبرات التي تراكت ، عبر أجيال متعددة من كتابها . لقد ركزت دراسات متعددة على «فجر القصة» ، وتبعت «تطور فن القصة القصيرة» ، في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، مثلما تبعت «فن كتابة القصة» عموماً ، أو «فن كتابة القصة القصيرة» بوجه خاص . ولكن تظل الحاجة متجددة إلى منظور تاريخي مطاير ، متعدد المنهج والإجراءات ، يتبع حركة القصة القصيرة ، عبر أجيالها المتعاقبة ، ابتداءً من النصح الأول الذي صاحب «المدرسة الحديثة» ، وانتهاءً بالأصوات المتميزة لجيل السبعينيات . ولذلك يتطوّر المحور الثاني - من هذا العدد - على ست دراسات متعاقبة ، قد تختلف في المنهج وتحديد منظور القيمة ، ولكنها تتفق في الغاية ، وهي رصد حركة التغير ، من خلال كتاب بأعيانهم .

وأول هذه الدراسات دراسة أحمد الهواري من يحيى حتى ، وهي دراسة تحاول «الرحيل إلى الأحقاب» من خلال منهج محدد ، يفسر قصص يحيى حتى «في ضوء التاريخ الحضاري» . دون أن يتجاهل القيمة الفنية المستقلة لهذه القصص . ويرتبط هذا المنهج بفرضية مؤداها أن طبيعة الفن القصصي تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان في هذا المجتمع . و«الأزمة الحضارية» التي تتطوّر عليها قصص يحيى حتى أزمة متميزة ، تبحث لنفسها عن خلاص ، عبر ثنائية يتعارض طرفاها تعارض الدين والعلم ، والشرق والغرب ، والمثال والواقع ، والروح والمادة . ويقدر ما نصل هذه الأزمة أبطال قصص يحيى حتى - خصوصاً إسماعيل في «قنديل أم هاشم» - بأسلافهم عند علي مبارك والمولى علي إناثا تصلهم بأفرائهم وأشباههم عند فوفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ . ولكن التعارض بين طرفي الأزمة ينحل ، في العالم القصصي ليحيى حتى ، من خلال تغليب الروح على المادة ، ولحكم المثال في الواقع ، وفهم العلم من خلال الدين ، وتكييف الغرب لصالح الشرق . ولذلك يتطوّر العالم القصصي ليحيى حتى على عرق صوفي ، ينسرب في كل شيء ، فيتبدى من خلال علاقة الإنسان بالإنسان ، وعلاقة الإنسان بالكائنات ، ومن ثم علاقته بالزمان والمكان . ويقدر ما يغدو للمكان حضوره الرازق ، في هذا العالم ، يغدو الزمان مقترناً بلون من وحدة الكون والكائنات . وتتداعى الحواجز بين عالم الإنسان وعالم الحيوان . لينطق عالم الحيوان لغة عالم الإنسان ، ويتعلم الإنسان التعاطف من قرينه الحيوان .

ويبدو هذا العرق الصوفي الذي ينسرب في الرؤية القصصية عند يحيى حتى ، وكأنه يفيض ذلك التزوع الحمسى الذي ينسرب في «الرؤية القصصية عند محمود البديوي» ، كما يفسرها أحمد كمال زكي . لقد بدأ محمود البديوي النشر منذ عام ١٩٣٥ . وظل - منذ هذا التاريخ - مخلصاً للقصة القصيرة ، متميزاً بسهولة أدائه ، واتكائه على تلقائية ذات حدس ، يلور - بسهولة السرد - معاني التجربة أو دلالات الموضوع . ولكن بقدر ما ظل محمود البديوي ناثياً عن أي معتد سياسي أو اجتماعي محدد ، ظل محافظاً على تجربة متكررة ، يلعب الجنس فيها الدور الأساسي . قد يتنوع عالمه القصصي تنوع عالم القرية والمدينة ، وقد ينسج المكان أو يضيق ، فتتقل من «بسيولات» القاهرة إلى فنادق العالم الواسع ، ولكن يظل الجنس قرين لون من «الذلة الأولى» لا تفارق «الذئاب الجائعة» .

وإذا كان محمود البديوي قد بدأ نشر قصصه عام ١٩٣٥ فإن نجيب محفوظ بدأ قصصه عام ١٩٣٢ . ولكن دور نجيب محفوظ الروائي طغى على كاتب القصة القصيرة . ويحاول حلمي بدير ، في دراسته عن «القصة القصيرة عند نجيب محفوظ» ، استكشاف خصائص كاتب القصة القصيرة ، من خلال المجموعات المتعاقبة ، التي تتطوّر على مراحل أساسية ثلاث . ويقدر ما تتوقف الدراسة عند دلالة التعاقب في المجموعات القصصية ، فإنها تحاول أن ترصد العناصر الثابتة ، كي تصوغ عناصر اجتماعية لرؤية نجيب محفوظ ، تلك التي تواكب حركة المجتمع المصري في تغيره وتحوله .

والفارق بين بداية نجيب محفوظ (قصة «فترة من الشباب» ، جريدة السياسة ، ٢٢ يوليو ١٩٣٢) وبداية يوسف إدريس (قصة «أنشودة الغرياء» ، مجلة القصة ، ٥ مارس ١٩٥٠) فارق يلخص مرحلة من تغير القصة العربية القصيرة وتطورها . ولكن هذا الفارق نفسه يزداد وضوحاً ، عندما تأمل التغير الذي مرّت به قصص يوسف إدريس نفسها . إن هذا التغير هو موضوع التحليل المضمون الذي نترجمه ، عن كتاب ب . م كيريشويك «قصص يوسف إدريس القصيرة» . ويتحرك هذا التحليل على أساس من التسليم بمرحلتين أساسيتين مرّت بهما القصة القصيرة عند يوسف إدريس . أما المرحلة الأولى فتبدأ من «الواقعية الاشتراكية» و«الأدب الهادف» لتؤسس «طريقة مصرية» في صياغة القصة القصيرة . وتتميز قصص يوسف إدريس - في هذه المرحلة - ببساطة عالمها الذي تتصارع فيه قوى الخير والشر . والتركيز - فيها - على الوضع الاجتماعي وتفاعل الإنسان مع الآخرين ، دون غوص في العوالم الداخلية للشخصيات . وتتغلغل نغمة سخرية مرحة في القصص ، لكنها لا تغلق المرارة الباطنة ، خصوصاً عندما تركز القصص على الجهد الضائع للشخصيات ، في تجاوز مأساتها الاجتماعية . وتبدأ المرحلة الثانية مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات . وتتمثل في تغير جذري ، يستبدل معه يوسف

إدريس بتصوير الحياة الواقعية البسيطة في الريف والمدينة تصويراً أكثر تعقيداً ، كما يستبدل بالوصف الخارجي والأحداث المتعاقبة تمثيلاً رمزياً متداخلاً للموضوعات الأخلاقية والسياسية .

ولكن قصص يوسف إدريس التي تمثل عامل جذب دائم للنقاد لا تقلل من أهمية العديد من الكتاب الذين سبقوه أو عاصروه في الكتابة . كثير من هؤلاء الكتاب لم ينل ما يستحقه من عناية النقد . ولذلك يحاول سيد حامد النواج ، في دراسته عن « الحلقة المفقودة في القصة القصيرة » ، أن يدرس إنجاز بعض هؤلاء الكتاب ، ليستكمل ما بدأه في كتابه عن « تطور فن القصة القصيرة في مصر ١٩١٠ - ١٩٣٣ » ، و« اتجاهات القصة المصرية القصيرة ١٩٣٣ - ١٩٦١ » . وتتوقف دراسة سيد حامد النواج عند ثلاثة من كتاب « الحلقة المفقودة » ، هم : عبد الله الطوشي ، سليمان فياض ، وأبولمطاطي أبو النجا . ويقدر ما تحدد الدراسة نتائج كل كاتب من هؤلاء ونخصاله وتتوقف عند مواضع السلب وقبح الإيجاب ، لتقديم إجابة ضمنية عن السؤال الأساسي المرتبط بتجاهل النقد لكتاب هذه الحلقة .

وتأتي دراسة إدوار الخراط عن « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات » لتحمل منظوراً تاريخياً وجمالياتياً مغايراً . وتختار الدراسة من جيل السبعينيات من تراهم ممثلين لحساسية جديدة . ولكن ترجع الدراسة بهذه الحساسية إلى أصولها الأقدم ، في عملية تأصيلية ، وذلك لكي تبدأ « الحساسية الجديدة » مع كتابات يوسف الشاروني ، وتمتد في جيل الستينيات الذي يمثل - بدرجات متفاوتة - يحيى الطاهر عبد الله ، وبهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطي ، وجمال الغيطاني ، ويوسف القعيد ، وتصل إلى تجلياتها الآنية في قصص إبراهيم عبد المجيد ، وجار النبي الخلو ، وعبد جبير ، وعحسن بونس ، ومحمد الخزرجي ، ومحمود عوض عبد العال ، ومحمود الورداني ، وبيل نعم ، ويوسف أن ربة . وتفترق هذه « الحساسية الجديدة » بمفهوم متميز للقصة القصيرة . وهو مفهوم لا ينظر إلى القصة القصيرة بوصفها أداة تسليية أو دعوة إلى عقيدة ، كما لا ينظر إليها بوصفها شريحة من الحياة أو انعكاساً للمجتمع أو وعي الكاتب . بل ينظر إليها بوصفها صياغة معرفية ، أو بنية متينة لأسئلة إجاباتها في السؤال نفسه ، وذلك لتغدو القصة القصيرة نوعاً من الرواية ، أو صياغة للسمى نحو المستحيل بكل ما هو في طوع الإمكان . وترتب دراسة إدوار الخراط الكتاب التسعة الذين تختارهم ، من بين كتاب السبعينيات ، على أساس من حروف الأجدبة . ولكن الترتيب المحايد لا يخفى منظور القيمة الذي ينسرب في ثنايا الدراسة كلها ، فيميز - ضمناً - بين كاتب وآخر . ويفترق هذا المنظور القيسي بنى الشبكة التقليدية ، وإطرح التزعة الشخصية ، وإعادة تشكيل علاقات اللغة . بكل ما يصحبها من كثافة التركيب ، وزعم الرمز ، وبراء الجاز .

إن المرحلة التي قطعها القصة القصيرة من مطالع النهضة إلى كتاب السبعينيات رحلة طويلة . ولا ينطوي التعاقب - في هذه الرحلة - على عملية نفى كلية ، بل في الإلحاق السابق ، بل ينطوي التعاقب على تواصل متميز . يصل بين السابق واللاحق ، بقدر ما يمكن اللاحق من الإضافة والتجاوز . ومن المؤكد أن الدراسات السابقة لا تتوقف عند كل مراحل التعاقب ، ولا تخص أعلام القصة القصيرة وكتابتها ، أو تستقصي تياراتها واتجاهاتها . ولكنها تختار مجموعة من المحطات الدالة ، تكشف عن بعض المراحل الأساسية للتعاقب ، وتلمح إلى بقية المراحل ، مثلاً تلمح إلى تنوع الاتجاهات والتيارات . ولعل هذه المحطات الدالة تحت الدارس ، أو القارئ ، على مواصلة الاستكشاف ، والمضي فيه إلى آفاق أرحب وأكمل .

ولكن ما المنهج الذي يتيح للدارس ، أو القارئ ، أن يواصل الاستكشاف ؟ إن الدراسات السابقة تنطوي على مناهج متعددة . وهي مناهج تتميز بتميز الوعي التاريخي في استكشاف شكري هياد تراث القصة القصيرة ، وبمحت أحمد كمال زكي عن معتقد إيديولوجي في قصص عمود البدوي ، وتعديد إدوار الخراط للنص القصصي بوصفه وحدة بنائية . تفضي دلالتها إلى عالم تاريخي . وتتميز هذه المناهج - بالمثل - بتميز الشكلية عن البنيوية ، وتميز كليتها - في الوقت نفسه - عن الصيغة المنهجية التي تبقى على ثنائية « تحليل المضمون » و « تحليل الشكل » . وليس هذا التميز المنهجي سوى بعض ما هو متاح بين يدى دارس القصة القصيرة أو قارئها . وهناك مناهج مغايرة يمكن تمثيلها وتوظيفها في استكشاف نصوص القصة القصيرة . ويقدر ما يضيف التطبيق العمل لهذه المناهج المتعددة إلى ثراء النقد العربي المعاصر ، يضيف إلى ثراء نصوص القصة القصيرة نفسها .

ولذلك ينطوي المحور الثالث - من هذا العدد - على مداخل منهجية متعددة ، تحاول تحليل عوالم القصة القصيرة وتفسير نصوصها ، من خلال أطر مرجعية مغايرة . ويتحرك أول هذه الدخول في إطار علم اجتماع الأدب ، منطلقاً من المقولات التي أكدها لوسيان جولدمان عن العلاقة بين « رؤية العالم » وصياغة شكل اجتماعي لفئة ، أو طبقة . في مرحلة تاريخية محددة . ويتحرك ثاني هذه

المداخل في إطار التحليل النفسي ، مازجا بين مقولات فرويد ويونج وإضافات جاك لاكان . وبحاول ثالث هذه المداخل الإفادة من معطيات السيمولوجيا . ويتجلى الفارق بين هذه المداخل في أسس معرفية متباينة ، وإجراءات تطبيقية متباينة ، تفصل بين دراسة سمير حجازي عن « التفسير السيمولوجي لشيء العصاة القصيرة » وبين دراسة فرج أحمد فرج عن « التحليل النفسي والقصة القصيرة » . مثلاً تفصل بين هاتين الدراستين ودراسة سامية أسعد عن « القصة القصيرة وقضية المكان » .

ويبدأ صمير حجازي من ظاهرة ملموسة هي الانتشار اللافت للقصة القصيرة بالقياس إلى أنواع الإبداع الأدبي الأخرى . ويحاول أن يفسر هذا الانتشار بالبحث عن صلة نموذجية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسي لكتابتها من ناحية ، وبينها وبين لحظات التوتر التي يعانها المجتمع في مرحلة من مراحل التاريخ من ناحية أخرى . ويتم إقامة هذه الصلة عبر مستويات إجرائية متعددة ، يتصل بعضها بتحديد طبيعة للمشكل الاجتماعي الذي تعانيه الفئة المثقفة التي تبذل القصة القصيرة ، من حيث علاقتها بعناصر البناء الاجتماعي ، ويتصل ثانياً بتحديد الدوافع التي تدفع الكاتب إلى اختيار القصة القصيرة شكلاً للإبداع ، وذلك من خلال أسئلة استباقية تطرح على أجيال متعددة من الكتاب ، ويتصل ثالثاً بدراسة نماذج من الإنتاج الإبداعي لاستخلاص رؤية للعالم . ويمكن « التفسير السوسولوجي » - بالانتقال المستمر بين هذه المستويات الإجرائية الثلاثة - من الوصول إلى رؤية متميزة ، تصوغ للمشكل الاجتماعي للفئة المدعومة . ويؤدي ذلك إلى نتيجة مؤداها أن شعور كاتب القصة القصيرة بالاغتراب والعزلة في هذه المرحلة التاريخية ، ليس شعوراً فردياً ، بل شعور جمعي يسود أغلب أعضاء الجماعة المثقفة ، نتيجة التغيرات السريعة القاسية ، في البنى العامة للمجتمع . وتلك نتيجة تؤكد أن « شعور القصة القصيرة » ، في تاريخ الثقافة المعاصرة ، ليس محض اختيار فردي من الكاتب ، أو مجرد صدفة عابرة ، بل على العكس من ذلك ، يتدخل جانب كبير من العوامل الموضوعية في تشكيل وجدان الفرد المبدع ، فيتخلق فيه نوع من التوتر ، يدفعه إلى اختيار القصة القصيرة وإثارتها ، لأنها أكثر الأشكال الأدبية استجابة لطبيعة هذا التوتر .

ولكن هذه الدلالة الاجتماعية لشيوع القصة القصيرة يمكن أن ينظر إليها من منظور مغاير ، لو وضعنا « الذات الفردية » موضع « الذات الاجتماعية » ، وتعاملنا مع نصوص القصة القصيرة ، من حيث هي تعبير عن لاوعي فردى . وعندئذ يمكن لبعض قصص نجيب محفوظ التي ألح إليها « التطهير السوسيولوجي » أن نكتسب معنى مغايرا ، من خلال « التحليل النفسي » ، فيبدو عالم هذه القصص قرين عالم الأحلام ، كما تبدو دوافعها قريبة لتحقيق مقنع لرغبات دفينه . من خلال وسيط هو الخيال ، الذي يحول الرغبة المكبوتة إلى تمثيل رمزي دال على أصله . ويتوقف فرج أحمد فرج ... في هذا الإطار - ليقسر قصتين قصيرتين لتنجيب محفوظ ، هما : « روباييكيا » و « أهل الهوى » ، وذلك على أساس ما في القصتين من إشباع نصعد ، ولكنه يصل بين محيطات يونج وفرويد معا ، على نحو يجعل من القصتين تمثيلا رمزيا للألم الأولى ، في صورتها المبردة الخالدة ، التي تعبر عنها الأساطير والأحلام والتخيلات اللاشعورية . ونواجه - في القصة الأولى - كمال المرأة وخلودها مقابل عجز الرجل وقصوره . أما في القصة الثانية فتواجه المرأة الأم التي يتجاوزها الابن ، في سعيه وراء الخبرات الشاملة والعلاقات الرحيمة .

ولكن الدلالة الاجتماعية المتبينة لمشكل الذات المجاوزة للفرد ، في « التفسير السوسولوجي » ، والدلالة اللاشعورية للرمزية الباطنة التي يرمزها « التحليل النفسي » إلى مستوى الشعور ، يمكن أن تتحول إلى دلالة ثالثة مغايرة . لو نظرنا إلى نصوص القصة القصيرة من منظور ثالث ، يهتم بقضية المكان . من حيث هو جُماع من العلامات ، بتحدد معناها في إطار نظام دلالي يشمل العالم القصصي كله . وتبدو قصص سليمان فياض - من هذا المنظور - على نحو مغاير لما ظهرت عليه في دراسة سابقة من هذا العدد . وإذا كانت هذه القصص قد اقترنت بالسلب ، في دراسة سيد التناج عن « الحلقة المفقودة » ، فإنها تقترب بالإيجاب في دراسة صامية أسعد عن « القصة القصيرة وقضية المكان » . ويقدر ما تحدد صامية أسعد أهمية « المكان » بوصفه عنصرا دالاً في القصة عموماً ، تتوقف عند الكيفية التي تتشكل بها دلالات هذا العنصر في قصص سليمان فياض . ونلفتنا إلى العلاقات المتجاوبة والمغايرة بين القرية والمدينة . مثلاً تلفتاً إلى العلاقات المتعارضة بين اتساع المكان وخيفه ، وبين انفتاحه وانغلاقه . وبين تبعته وتجرده .

وتلمح دراسة سامية أسعد عن «المكان» إلى لون من التجارب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية المعاصرة. ولكن هذا اللون من التجارب لا يتوقف عند المرحلة المعاصرة فحسب. بل يمتد ليكشف عن تأثير القصة العربية في تاريخها الممتد. بالقصة الأوروبية في مراحلها المتعاقبة ومدارسها المتباينة. وتبرز - في سياق هذا التأثير - أسماء متباينة تباين موباسان وتشكوف وهيمسجواي وكالكا، وتبرز اتجاهات متباينة تباين الواقعية، والوجودية، واللامعقول... الخ.

وتتصرف دراسات المحور الرابع - من هذا العدد - إلى تأمل هذا التجاوب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية . ويبدأ هذا التأمل بدراسة نادية كامل عن «الموباساتية في القصة القصيرة» . وتعود الدراسة إلى البداية ، حيث التأثير الموباساتى في كتابات محمد ليمور ومحمود تيمور ، خصوصاً الأخير الذى كان يوصف بأنه «موباسان مصر» . وتنقل الدراسة من تيمور إلى عبد الحميد جودة السحار ، لتتوقف مع تقلص الراقى الموباساتى تحت وطأة الاتجاهات الأحدث ، فتلجح الدراسة إلى انتقال القصة القصيرة من شكل تقليدى إلى أشكال جديدة .

وتتولى دراسة آمال فريد عن «القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة» عملية تتبع التحليل لهذا الانتقال ، وذلك من خلال قصص ثلاث لكتاب يتمون إلى أجيال مختلفة . وأول هذه القصص «بلدة الأسير» التى نشرها نجيب محفوظ في يناير ١٩٤٢ ، وثانيها «التحرر من العطش» لإبراهيم أصلان (نشرت في «صباح الخير» ، نوفمبر ١٩٦٦) وثالثها «في الشوارع» لإدوار الخراط (نشرت في «الآداب» ، يوليو ١٩٧٠) . وإذا كانت «بلدة الأسير» تمثل الحكمة الموباساتية ، بكل ما فيها من تمايز واضح بين تمهيد وعقدة ونهاية ، وحرص على تعاقب الزمن ، والوصف الخارجى للأحداث ، وإبراز التعارض الساخر بين البداية والنهاية ، فإن «التحرر من العطش» تمثل تجاوز الحكمة التقليدية ، والخروج إلى «الشبه» في الوصف ، والغوص في العالم الداخلى للشخصية عبر الحوار ، ونجيب المغزى الواضح المحدد في البناء . أما قصة «في الشوارع» فمحاولة مغامرة لخلق شكل جديد ، تقرب معاريفه من البناء السيفونى ، حيث تتداخل الثبات ، وتتردد النهايات والتوبيعات المختلفة ، في صياغة تتأني على الفهم المتعجل ، حاملة أوجه متعددة من المعنى .

ويتجهل رصد التأثير بالقصة الأوروبية من خلال مخططين آخرين . يتوقف أولها عند حقبة زمنية محددة ، لرصد أشكال التأثير بالأدب الغربى ، ويتوقف ثانيها عند اتجاه أدبى بعينه لرصد آثاره المتعاقبة . ويشتمل المدخل الأول في محاولة نعم عطية التى يتبع فيها «مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في السبعينيات» . وتتوقف المحاولة عند عشرة من كتاب القصة ، تتباين اتجاهاتهم ، وتختلف أجيالهم ، وتتغير منافع تأثيرهم ، ولكن تنطوى أفعالهم على ملامح التأثير بالقصة الأوروبية ، في تياراتها المختلفة . ويشتمل المدخل الثانى في محاولة ماهر شفيق فريد التى يتبع فيها «تجربة البحث بين الأدب العربى والقصة المصرية القصيرة» ، مركزاً على تعاقب هذه التجربة ، ابتداءً من الثلاثينيات وانتهاءً بالسنوات الأخيرة .

وتناقش محاولة نعم عطية إنجاز كتاب يختلفون فيها بينهم اختلاف يوسف الشارونى وإدوار الخراط وضياء الشرقاوى ومحمد الراوى وأمين ريان وسكينة فراد ونهاد شريف وغيرهم ، ولكن تكشف المحاولة عن منظورها القيسى ، عندما تظهر ميلها إلى الخروج على قواعد «العقل النقي» وأعراف «النسبة» الصارمة ، من أجل كسر الحاجز الذى يعوق اكتشاف عالم الحلم . وتحرك محاولة ماهر شفيق فريد ، لتلمح بذرة «البحث» في كتابات إبراهيم المازنى ، وترقب نموها المتفاوت في قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس ، وازدهارها في كتابات محمد حافظ وجب و محمد مبروك و شفيق مكارم وغيرهم ، ولكن تكشف المحاولة - بدورها - عن منظورها القيسى ، عندما تؤثر تجربة بهاء طاهر على تجربة محمد حافظ وجب ، فتؤكد ضرورة التوفيق بين مطالب العقل وحاجة الخيال ، وتحقيق التوازن بين الطاقة الخلاقة وكوابح المنطق .

ولا تتوقف محاور هذا العدد عند هذا الحد ، بل تمتد لتؤكد الصلة بين إبداع القصة القصيرة ، في مصر ، وإبداعها في الوطن العربى . ولذلك ينطوى العدد على دراسة عن «القصة القصيرة في الخليج العربى والجزيرة العربية» لنورية الرومى ، تقابلها دراسة عن «محاضرات الثورة الفلسطينية في قصص هسان كنفانى القصيرة» لفؤاد دوارنة . ويحرص العدد على متابعة أعمال بعينها لأجيال متعددة ، في الواقع الأدبى ، تمثلها كتابات سعد مكاوى ، ومحمد البساطى ، وضياء الشرقاوى ، وزهير الشايب . ويحاور العدد - أخيراً - بين أصوات النقاد وأصوات المبدعين ، من خلال ثمان وعشرين شهادة ، تمثل الأصوات المتعددة لأجيال كتاب القصة القصيرة وتياراتها المتعددة .

فن الخبر

في تراشنا القصصى

□ شكرى محمد عياد

في بداية هذا البحث أود أن أشير إلى مقال المذكورة بيته إبراهيم «لغة القصص في التراث العربى» الذى نشر في عدد سابق من هذه المجلة^١ . فبين المقال الحاضر تشابه في الموضوع وفي طريقة تناول . وبينهما أيضاً شيء من الاختلاف لا ينبغي تجاهله بل بحسب النسبة إليه . شجداً للأدهان وتأليفاً للقارئ بالمفاهيم الحديثة في النقد . وإثارة لحواس النقاش حول هذه المفاهيم لتعود للنقد العربى حيويته وتنبؤ اتجاهاته . في عصر أصبحت فيه قضايا المنهج والأصول هي مركز البحث النقدي وفقط رجاء

ولا أريد أن أني على مقال المذكورة بيته إبراهيم . وإن كان جديراً بالثناء الكثير . لنلا يظن خصوم «فصول» - وما أسعدنا بهم^٢ - أما يريد أن نتعلم منهم شيئاً من أساليب الدعاية الشخصية والهجوم الشخصي . ولكي أنه مباشرة إلى اختلاف بين عروى المقاليين فلهاها يتحدث عن «لغة القصص» . والمقال الحاضر يتناول «فن الخبر» . ومعنى ذلك أنها لا تعد «الخبر» حيث أدبياً له سمات مميزة . بل لا تعبر اهتماماً كبيراً لفكرة الأجناس الأدبية كمعيار نقدي . فالأجناس الأدبية تتوارى عندها وراء كلمة «اللغة» . والخبر والصورة والمقامة والسيرة كلها «أعاط» من القصص . وكلمة «المحط» وإن دلت على نوع من الاختلاف لا ترقى إلى درجة تمييز الشكل والكتابة - لا شك - متأثرة في ذلك بالأبحاث البيوية والسميولوجية المعاصرة عن لغة القصص (وإن كانت قد كستها كسوة غريبة حتى أن القارئ ربما تساءل إن كانت الأحكام التي تقررها عن لغة القصص خاصة بالقصص العربى أو عامة في القصص كله من حيث هو نشاط إنسانى) فإن البيويين - كما عرف القارئ من مقالات سابقة في هذه المجلة - يحاولون أن يستخلصوا القواعد الأساسية في لغة القصص حتى إهم لتكديسوا أحياناً عن «نحو قصصى» . ويحاول معظمهم أن يتجاوز الفروق المبرزة لحسن أدنى عن حسن أدنى آخر - فضلاً عن سببه عن بقاء الأدب «خصوصية العمل الأدبى» - ليصلوا إلى قوانين عامة تحكم الأدب كله . ما كتب منه وما سوف يكتب في أى مكان من العالم . ليكون «علم الأدب» حراً من علم . هو عندهم في سبيل الظهور . بسموه «السميولوجيا» أو علم النظم الرسمية

والمقال الحاضر يعرف من «علم الأدب» البيوى ما يعرف ويكرمه ما ينكر من ناحية المنهج يعرف له موضوعية البحث والنصر على استقرار الوقائع والدقة في تحليل النصوص . ويكرمه إحصاء النصوص الأدبية لنظام معرفى شامل . بحيث تغيب خصوصية العمل الأدبى في شبكة لا نهاية من العلاقات . وإذا كان المرجح في تمييز الأعمال الأدبية إلى نظام دمرى يكتسب معناه من العلاقات بين «حرائه» . ولا يسد إلى «أنا» المبدع أو «أنا» الملق دوراً هاماً في العملية الأدبية . فإن مهمة الناقد سوف تنحصر في اكتشاف هذه العلاقات بعمل ذهنى محض . ونصيح الاستعانة المباشرة . وهي الشرارة الأولى التي تدبر حركة النقد . سداجه لا تليق بالهدف

ومن ناحية الموضوعات يعرف هذا المقال لعلم الأدب البيوى تحديد المصطلحات . واستيعابه للأقسام . وجهوده المثمرة في وضع الأطر الشكلية التي يمكن أن يتعددها الناقد أو المؤرخ الأدبى مرجعاً لتحليل حسن أدنى أو عمل أدبى معين . ولكنه يكر عبث طمسه للفروق التاريخية التي ترجع إلى اختلاف الحضارات أو المصور أو الأشخاص . من أجل الوصول إلى «بنية أساسية» تشبه «البنية العميقة» التي يتحدث عنها النحو التوليدى . في حين أن قيمة الأثر الأدبى تقوم بالقبض على كيفية تصرفه في هذه البنية الأساسية . وإذا افترضنا وجودها . ولهذا السبب خلا النقد البيوى خلواً تاماً من بحث القيمة

وقد ابعث المذكورة نبيلة إبراهيم في تصنيفها لـ «أنماط» النص قصة شكلية معروفة عند النبويين ، تعتمد على دور القاص من حيث درجة ظهوره في النص أو «الحديث» ، وهي قصة لا شك في نفعها للتحليل النقدي ، بشرط ألا تؤدي إلى إغفال الفروق التاريخية والحضارية . صحيح أن المذكورة نبيلة إبراهيم لم تغفل الإشارة إلى هذه الفروق (ومقالها لا ييم عن تأثرها - الحديث نسيا - بالمنهج النبوي فقط بل عن تأثرها المباشر والأقلم بالفكرين الألمان الذين أعطوا اللغات الأوروبية الكلمة الألمانية الدالة على «روح العصر») . ولكن المقال الخافض لا يعتمد أساساً بنوياً يلوح في ظلاله بعض التصورات التاريخية ، بل يتخذ الوقائع التاريخية أساساً للبحث مستعيناً بالتصنيفات الشكلية . وهذا صحيح لا يدافع عنه الكاتب من مطلق فلسفي بل من مطلق «تاريخي» أيضاً ، فقد وجد نفسه منحازاً إليه دائماً بحكم الظروف التاريخية التي نعيشها ، وقد لاحظ في مناسبة سابقة «أن رأى الكاتب - أي كاتب - في هذه العلاقة [العلاقة بين الزمن والتاريخ] يصلح مقياساً لمنهجه كله ، وعلامة فارقة بين الجمود والتجديد»^(١)

وإذا نظرنا إلى «الخبر» على أنه جنس أدبي مرتبط بظروف تاريخية ، فلن نفوتنا وجوه التشابه والاختلاف بينه وبين جنس أدبي آخر ارتبط ظهوره بالحضارة الغربية في العصر الحديث ، كما ارتبط تاريخه - القريب نسبياً في أدبنا - بتأثر هذا الأدب بالآداب الغربية . فإذا لاحظنا وجوه التشابه والاختلاف بين الاثنين ، كما نلاحظ بعض أسباب التنوع في أفراد كل منهما ، فقد نقرب من فهم السمات المميزة لكل من الخطارتين ، وهو عامل مساعد في تحديد موقفنا الحضاري الراعي . وفي الوقت نفسه نزداد قدرة على إدراك القيم الجمالية في كل من هذين الجسرين الأدبيين - وهي قيم نسبية دائماً كما لا يخفى .

ويمكن أن تنبئ على هذه المسئلة الأولى احتمالات كثيرة تستوعب أجناس الأدب ومدارسه . ومدار هذه الاحتمالات على اختلاف مدلول «الغير» أو تعدده ، ثم على موقف «الأنا» المبدع من الغير ، ومدى استعداده لتبني موقف الغير أو رفضه ، وكيفية ذلك التبنى أو الرفض . وواضح أن ظهور أي واحد من هذه الاحتمالات إلى الواقع الأدبي إنما يتبع متغيرات التاريخ ، ومن ثم يكون تحديده وتفسيره راجعين إلى جهد المظهر ، ولا تنسحب عليها صفة المسلمات . ومع أن التغيير بين قوة المسئلة وقوة الاحتمالات النابعة منها يبدو أمراً لا يستحق النص عليه بوضوحه ، فإن نسيانه يوقع في أحكام مبهمة خاطئة ، إذ إن التسلسل في تحديد التجليات التاريخية لهذه المسئلة كثيراً ما يؤدي إلى إنكار المسئلة نفسها

المسئلة الثانية تتعلق بطريقة احتفاظ القول الأدبي بانتباه سامعه أو قارئه . فمع أنه يقوم بنفس الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها «البارات» القافية العجبة ، ويخضع - في مثلها - قدرًا من حسن النية لدى القارئ أو السامع يربح معه أن يواصل القراءة أو الاستماع ، فإنه - لظوره - محتاج إلى أن يعتمد أولاً على قدرة الرسالة التي يؤديها على الاحتفاظ بانتباه السامع أو القارئ . وهذا هو ما نعبر عنه بـ «التشويق» . ولا يتحقق التشويق إلا بشروط ثلاثة : أن تكون الرسالة نفسها مهمة للسامع أو القارئ ، وهذا هو ما نعبر عنه بالقيمة ، وأن يكون القارئ أو السامع قادرًا على فهم الرسالة ، وأن يتدرج القارئ أو السامع في فهم الرسالة بحيث يتطلع ، في كل لحظة من خطوات القراءة أو الاستماع ، إلى فهم أعم أو أعمق

فالشاركة الاجتماعية التي تتم من خلال العمل الأدبي لا يمكن أن يكون فيها أي نوع من الإلزام : إنها مشاركة طوعية ، تلقائية ، حرة . والغرض الذي يسعى إليه القول الأدبي من هذه المشاركة هو أن يشعر القارئ أو السامع أنه قوله هو ، أو كان يمكن أن يكون قوله . ولهذا يمكن أن يتحول سامع القصة إلى راو لها ، وأن يتمثل راوي الشعر

بعد هذه المقدمة يسمى أن تقرر المسلمات التي تقوم عليها هذا البحث ، وهي قضايا قد لا يرقى بعضها إلى درجة التسييس التي تعرف بالمعصرة ، ولكنها لا تنهبط دون مرتبة الخبرة المشتركة التي لا اختلاف حولها . فأول هذه المسلمات أن وظيفة الأعمال الأدبية على اختلاف لغاتها وعصورها وأشكالها هي ربط الأنا بالغير . ويؤكد ذلك يكون هذا القول قياساً ملزماً . فإذا كان القول الأدبي غولاً يلقى إلى سامع أو قارئ - بغير هدف محدد معين ، فلم يبق إلا أن يكون رباطاً بين القائل والسامع . ولا يختلف عمل أدبي - مهما عظم - من هذه الناحية الوظيفية عما يسميه علماء اللغة «البارات القافية» Phatic utterances التي نقولها بلا قصد إلا أن تعقد صلة بينك وبين سامعك ، كتمجيد أو تعليق على حالة الطقس ، أو التي توضح بها كلامك لتضمن انتباهه لما تقول ، من نحو : «أترى ما أعجب؟»

(قد نشد عن هذا الحكم العام بعض أنواع الشعر . وأنت تعلم أن الإنسان ربما ترغم لنفسه بكلام يحفظه أو ينظم يرتجله نحو الساعة ، ولكنها لا تعرف إنساناً يحدث نفسه بقصة ، إلا أن يكون قد بلغ من اضطراب بعض حاسة تدعو إلى القلق) .

على أن في خبرة - مهما غلت - بالأعمال الأدبية تؤكد صحة هذه القضية . صحت الأعمال الأدبية التي تبدو صعبة أو مستحيلة الفهم - ولابد من الاعتراف بأن هناك أعمالاً غير قابلة لأن تفهم حتى ولو عوملت على أنها مصوصر ما نعتي الخاصة المستقلة عن اللغة المستعملة - حتى مثل هذه الأعمال تقوم بوصيفة ربط القائل طائفة معينة من الكتاب أو القراء الذين يسهرون أن يعلوا مظلة كاملة يسهم وبين الأعلى الجاهلة . ونصح من هذا المقال أن «يربط الأنا بالغير» يمكن أن يأخذ صوراً باللغة التعقيد ، ومنها بصورة العكسية ، وذلك لأن الرعة في ربط الأنا بالغير لابد أن تنشأ عن شعور ما بالانحصار ، فإذا قوى هذا الشعور جداً لم يبق إلا التمدد اللادع أو الهجاء للقدح وسيلة إلى معاودة الارتباط

بمحمولة . ولكن هذه المشاركة لا تعني بالضرورة أن ثمة «جبهة أساسية» أو هيكلًا ذهنيًا محفوظًا في وعي القارئ أو السامع - أو لاجبة - بحيث يمكنه أن يتوقع تسلسل الأحداث المحتملة التي يوردها عليه الراوي . هذه المصادرة - التي يبيت على مصادرة مماثلة في النحو التوليدي - لا تستند إلى أي دليل علمي ، ولا تعد من المسلمات التي تعرف ببديهية العقل . بل إن الفلسفة التسمية اعتدلت - لحجة طويلة - على مبدأ مناقص لها ، وهو أن الإنسان يولد وعقله أشبه بصحيفة بيضاء . فلم يبق إذن إلا أن ثمة مواضع فنية ، كسائر المواضع الاجتماعية من لغوية وغيرها ، تنبئ فترات للانصال بين مصدر الحديث الأدبي ومنظفه ، ولكن هذه المواضع يمكن أن تكثر كثرة تسمح للمتحدث بأن يختار بينها ، أو يزوج بين عدد منها ، وفي النهاية يصبح لكل متحدث مواضعه الخاصة ، بل لكل حديث مواضعه الخاصة - على أن تظل قناة الاتصال مفتوحة بين المصدر والمتلقي . وليست الحيل الفنية التي يلجأ إليها المتحدث إلا وسائل لضمان ذلك .

وهنا نصل إلى المسئلة الثالثة . فثمة فروق جوهرية في «قنوات الاتصال» بين ما سماه جرثومة «الشعر الفطري» *erdichtung* والأجسام الأدبية الأكثر تطوراً .^(١٢) و«الشعر الفطري» - كما نسميه - ليس فناً غفلاً أو صلباً لفظ من القيم الفنية أو الاتفاق الشكلي . ولكنه نقبسه على «الفنون البدائية» - كالأقنعة الإفريقية - من جهة ، وعلى «اللغات الطبيعية» أو ما يسميه هلاؤنا العرف للمعنى العام من جهة أخرى . «الشعر الفطري» أو الطبيعي له أجناسه الأدبية ، ولعل أشهرها الملاحم الصيفية ، والأغاني والحكايات الشعبية . وتكاد «تستحيات» تطابق ما يطلق عليه اسم الأدب الشعبي ، لولا أن هذه التسمية الأخيرة قد ارتبطت من ناحية اللغة باستهجمات العامية ، ومن ناحية طريقة التداول بانروية شعبية ، ومن ناحية المصدر بالإبداع المشترك الذي لا يسب إلى قائل بعينه ، ومن ناحية الجمهور بالأغلبية الكادحة البعيدة عن تأثير الثقافة الرسمية . وليس شيء من ذلك شرطاً قياً نسبته للأدب الطبيعي . فالأدب الطبيعي في مفهومنا أدب يستند إلى أعراف فنية عامة لا يكاد يجيد عب ، لأنه في أصله أدب مجتمع غير متمايز من دخله ، وطبقته هي أن يحفظ على هذا المجتمع تماسكه إزاء الاختصامات الأخرى ، فهو لا يسمح بالمرونة الفردية بين المبدعين ، ولا يقبل التطور إلا على المدى الطويل ، ولا تعدد أجناسه إلا بقدر تعدد كيميائيات القول وظروفه الاجتماعية . والرسالة التي يؤديها رسالة مباشرة صريحة : فهي فاحشة في أعالي الزفاف ، ناعية في أعالي الموت . إذا مالت إلى الحكمة صاغتها في مثل ، وإن أرادت إلهاء صمعت إلى الإقلاع . وشكله الفني يعتمد على التكرار ، فالذهب يتكرر في الأعباء ، والموقف يتكرر في السيرة الطويلة . والاستعارات والتشبيهات والأوصاف تتكرر في مئات الأحيان ولتقصص

أما الصور الأدبية المتطورة فهي فنون الأعراف الخاصة ، تبدل أشكالها نمًا بالأوصاف الاجتماعية التي يتبنى إليها الكاتب ، وقد أصبح الآن متبعاً مبدئياً نه مزاجه الخاص ، وطلبه الفني للميز ، فهو يسم هذه لأعراف الخربة نفسها بحسبه . وعندما تهتز أصعدة النظام الاجتماعي

تهتز الأعراف الفنية قبل أن يتهز النظام الاجتماعي ، ويقوم للبدعون الأفراد بتجارهم الفنية الجديدة بحثاً عن رسالة وشكل وأسلوب ، وهو ما يعني البحث عن قيم جديدة . وهكذا نحتي «الرسالة» من سطح العمل الأدبي ونعبر إلى أعماقه ، فلا يسهل تحديثها بكلمات قليلة ، وربما بدا للناقد الأمل أن الإمساك بـ «المعنى» في العمل الأدبي أمر مستحيل ، لأنه لا يتركز في فكرة معينة أو شعور معين . ولكن نوضح لك انعكاس حالة الاضطراب المتزايد التي تسود هيكلاً المعاصر وموت الأديبة للمعاصرة على النقد ، نذكرك بفكرة «مستويات العمل الأدبي» التي تحدث عنها إيلارد ، وقبعت قبولاً من أكابر النقاد في الأربعينات والخمسينيات ، وهي وإن جعلت «رؤية» الكاتب أو «فلسفته» أعمق هذه المستويات . كما أن المادة الصوتية هي أدناها ، لم تنص بداه من البحث عن تلك الرؤية أو الفلسفة^(١٣) . قارن هذه الفكرة بما يقوله بارت ، في أواخر الستينات ، عن «النص المثالي» :

«في هذا النص المثالي تتعدد الشبكات [شبكات المعنى] ويتلاعب بعضها ببعض دون أن تستطيع واحدة منها أن تحجب الآخرين . ليس هذا النص بداية معينة بل يمكن أن يعكس ، ويمكن الدخول إليه من مداخل كثيرة ، ولا ميل إلى الجزم بأن واحداً من هذه المداخل هو المدخل الرئيسي . فالأعراف التي يستند إليها فلا نهاية ، ولا يمكن الحكم بينها (إن معناها لا ينضج أبداً لمبدأ التقرير ، إلا إذا حكنا للعرض) . مثل هذا النص المتعدد الوجوه يمكن أن تقسم به النظم المعنوية ، ولكن عدد هذه النظم لا يكون مطلقاً بحال ، لأن حدتها هو لا نهاية اللغة»^(١٤)

لقد أصبح الغرض من ملازمة للشعر الحديث ، واستعاض الشعر عن بنية الشعر للصورة بنية إيقاعية أو تشكيلية . وتخصت «الرواية الحديثة» من عنصر الزمن ، وحاولت أن تلتقي عنصر المكان . لقد انتهى عصر «الأدب المثالي» ، كما يسميه بارت ، يعني الأدب المثالي بالدلالات ، كخزانة غنية جيدة الترتيب ، لا يضيغ منها شيء ، لأن «المعنى» يسيطر على كل شيء . «هذا الامتلاء الرمزي (الذي بلغ أنه في الفن الروماني) هو التحمل الأخير لحصارنا»^(١٥)

هكذا يقول مارت إنه ، إذن ، يتحدث عن أدب بلغ نهاية التطور ، لحضارة بلغت نهاية التطور . أما نحن فننتحدث عن جس أدبي لا يعرف بالعبط كيف تطور ، لأننا لم ندرسه قط دراسة صهيقة ، ولكننا نعرف أنه صعب حضارتنا الغربية القديمة مد بداياتها الأولى ، ثم سار مع تعقدها أشواطاً ، ونفيت صورته الفطرية ، مع ذلك ، محمولة (وربما حية أيضاً) . وتحدثت بحانه عن جس أدبي آخر ، مستلثة بذلك الجنس الأول عندما حاولنا أن ستألف حضارة وحياة عن نظر إلى الجنس الأدبي القديم في ضوء المسلمات التي ذكرناها ، وهي مسلمات عامة لا تخص لغة معينة أو عصرًا معيناً . ونحاول أن نطرح إليه كذلك في ضوء التاريخ الاجتماعي لذلك العصر ، وما يمكننا أن نستجبه عنه . ولكننا - في الوقت نفسه - لا نتحلق من حاصرنا (حتى لو كان ذلك ممكناً) لتطوره إلى مجزول عن مدبه الأحداث والأكثر تطوراً

وقد سبق للكاتب أن قام بدراسة عن تأصيل من القصة القصيرة في أدبنا الحديث^(١٧) ، ومهد لذلك بإشارات موجزة إلى بعض النصوص القصصية المعروفة في التراث ، ومنها فن الخبر . ولاحظ أن هذا الفن استقل عن التاريخ واكتسب قيمة أدبية خالصة عندما عرفت الحضارة العربية طبقة متوسطة من التجار والكتاب وأصحاب الحرف ، اهتمت بالسمات الفردية للشر . وجدت في المخارج الغربية التي قدمها الملاحظ في أحار طرافة ومنعة . ولكن القصة القصيرة كما عرفت في الآداب العربية الحديثة ونقلها أدبنا المعاصر من قصص مكتمل . يعنى إلى جانب تصوير الشخصية بسبل الحدث ، ويتميز عن الرواية الطويلة باعتداده عن وحدة الانطباع (أى أنه هنا هو نوع الرسالة التي يؤديها) والانصباع نشاط فكري أميل إلى الموضوعية ، ولكنه لا يفسر الواقع بل يعمل به ، يرمز جزئيات الموضوع دون أن يمزج بعضها ببعض ، ويلاحظ التأثير المتبادل بينه وبين المناخ العام دون أن يربط بينها رابطا عضويا (كما يصنع المصورون الانطباعيون بدرجات الضوء) . ولذلك كانت هي التعبير الأنسب عن العروس القلقة أو الفئات الاجتماعية الأخرى . وفي هذه البيئات العربية ظهرت واكتملت ، كما كان اقتباسها وأصنافها في أدبنا العربي مرتبطا بظهور طبقة متوسطة حديثة تتجاول شق طريقها - بعناء شديد وأمام صدمات متتابعة - في حياتنا الاجتماعية

ونعود الآن إلى من الخبر القديم بدراسة نظائية أكثر تفصيلا محاولا - في إطار المنهج التاريخي - الانتفاع بالأساليب الحديثة كسبح في تحليل النصوص (إذ لا تعارض بين المنهجين) وسأقتصر على كتاب واحد وهو كتاب « المكافاة » لأحمد بن يوسف المصري^(١٨) . والعرض من البحث رصد مرحلة في تطور « الخبر » كجنس أدبي .

• • •

كان أحمد بن يوسف المصري (- ٣٤٠ هـ / ٩٥١ م) متصفا إلى طبقة الكتاب ، ولكن الظاهر أنه لم يتخذ الكتابة حرفة ، بل كان - كما يدل كتابه هذا - يرتقى رزقا واسعا من التجارة والزراعة وتقل حراج بعض الضياع للملوكة للدولة . وكان يجمع إلى الثقافة الأدبية ثقافة فلسفية ، وهم من ذلك أن فلسفته كانت وثيقة للصلة بحياته ، وأن أدبه كان تعبيراً صادقا عنها . فقد روى في كتابه هذا ثلاثة وسبعين خبرا ، وقسمها على أبواب ثلاثة ، جعل عنوان الباب الأول - وهو يقرب من نصف الكتاب - « المكافاة على الحسن » ، وعنوان الباب الثاني « المكافاة على القبيح » ، وألحق بها الباب الثالث وعنوانه « حسن لعنى » . ومعظم هذه الأخبار شهدتها نفسه أو سمعها ممن شاهدوها وقدم لكتاب بكلمات موجزة أوضح فيها المرص الأخلاقي من تأليه ، وهو التمسك إلى أن حسن المكافاة على المعروف يفرض بفعل المعروف . ومن ثم يمكن القول إن المؤلف يدعو إلى طسعة خلقية نفعية لهله استمدها من حياته في التجارة

وستطرح - بناء على هذا المنهج - أن تقول إن أخبار أحمد بن يوسف أخبار مكشوفة للنفي . فهي ليست أكثر من حكايات أخلاقية تدور حول فكرة واحدة أو أفكار متقاربة ، ولعلها تصلح مادة

طبية للفكر ، أو أداة لتهديب الناشئين ، ولكنها صئيلة لخط من الفن ، إلا أن يكون فنا ملاعيا محص مثل كثير مما نقرؤه في أدبنا القديم

ولكننا يجب ألا نتعجل الحكم . ونس أن ننظر إلى السطح اللعوى هذه الأخبار . يحسن بنا أن نأمل بين القصصية

وستعد الأخبار التي لم يشهدها المؤلف أو لم يروها مباشرة عن شاهدها ، ونأخذ هذه الأخبار المتتعة من أول الكتاب (محتظي بتزيبا عد المؤلف) :

الخبر الثاني :

وحلفي هارون بن ملول ، قال

كنت عند أحمد بن خالد الصريبي - وهو يتولى الخراج بمصر - ووجهها عنده . وقد أكتب على حامل ما استخرج في أمسه ، وهو يقابل به ثبت المصادرة . فقال لصاحب حالته . « ما أرى اسم فلان المتضمن في هذا الحاصل . وقد صادرتنا بالأمس على خمسمائة دينار ! » فقال : « ما صح له شيء . » فقال : « ابعث إلي من يسجبه صاغرا حتى يحمله على حطة المطالبة . » فقال له رجل من المتضمنين يعرف بما شاء الله بن مروني - الخمسمائة - أبدا الله - تصح لهذا الرجل في هذه المعشنة - إن شاء الله - إن أهل مما قد أمرت به فيه . » فقال : « هي عليك ؟ » فقال : « نعم . »

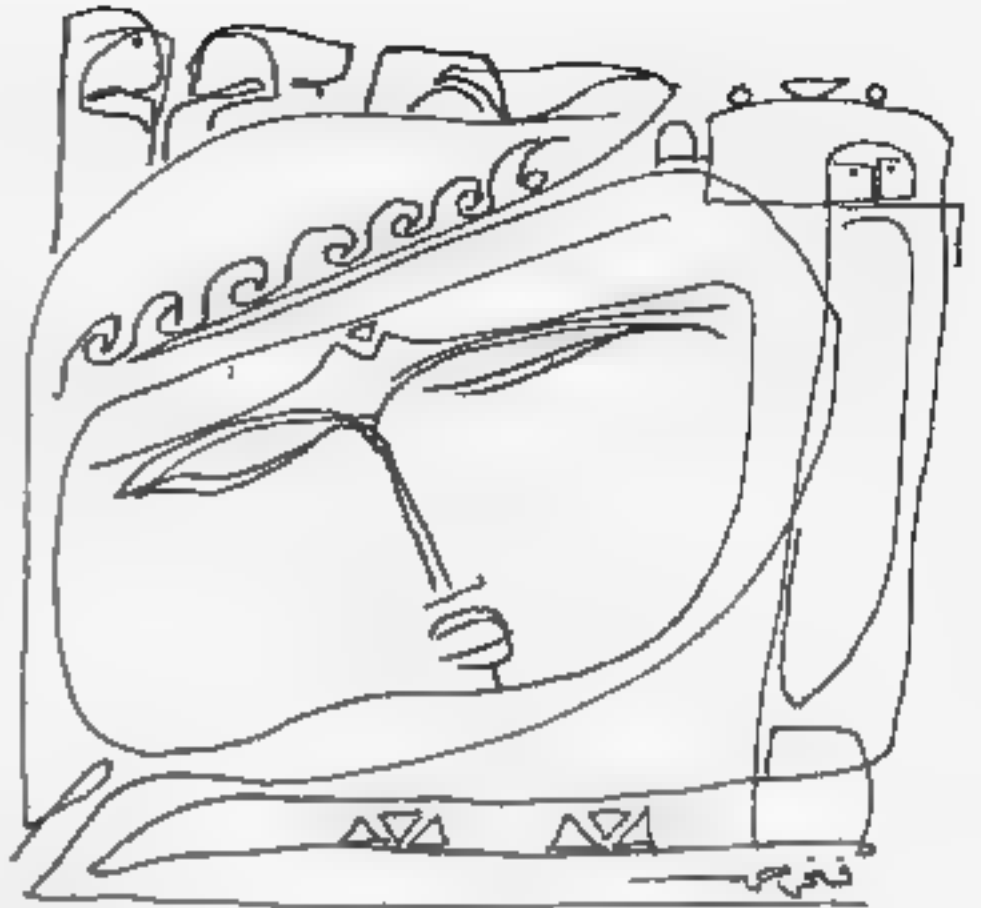
فتقدم إلى صاحب الحالة ألا يعرض له . فالتفت إلى ما شاء الله فقال : « تعرف هذا الرجل ؟ » فقلت : « نعم ، ومن العجب ألا تعرفه ! » فقال : « يا أخي ! أترى رجل يجرى مجرانا في معاشنا بما لم أطق والله استماله ، وعندي ضعف ما يطلب به ، وكانت صيافته أحب إلي مما حوته ، فإذا قلبته فخره أني أورد المال عنه لئلا يورد المال مضطرا . »

واتصرفت من مجلس أحمد بن خالد ، فالتفت الرجل في طريق ، وهو مخلود ، فسأله عن خبره ، وأخبرته الخبر . فقال : « يا أخي ! وما في هذا من الفرج ؟ إنما انتظت من غم إلى رقي ! ومنى أقضى إلى هذا الرجل إحسانه إلي ؟ والله لو ددت أن أمر السلطان نفذ في ولم أشغل هذه العارفة منه ! »

قال أحمد بن يوسف

فقال لي هارون : وحطرت بيت ما شاء الله بن مروني بعد هذا بأربع سنين في الوقت الذي توفي فيه ، فالتفت أن كان إلى جاني رجل قد أتى بعض رذائه على وجهه وهو يعرج بالكاء والشهيق . ثم كشف وجهه فكان الرجل الذي أورد ما شاء الله عنه الخمسمائة الديار . فقال « من الوصي من جماعتكم ؟ » فقال له الوصي : « هانذا . » فقال : « عندي هذا الرجل - رحمه الله - ألفا دينار وخمسمائة دينار . » فقلت له : « حدثت بيتكا معانة بعدى ؟ » فقال : « لا والله ! ولكنها الخمسمائة الديار ، صرت بها إليه عند تسريها ، فقال : « وما أعمل بها ؟ تكون عندك إلى أن حاجتي إليها فسأته في شغلها ، فقال : « هو مالك أعمل به ما شئت . فلم تزل تسمى وتزيد حتى بلغت هذا المقدار . »

- ١- «أ» يقض على الشيخ الأعرجي «ب» ويصحبه إلى الوالي متبهاً بتهمة خطيرة .
- ٢- أعرجي شاب «ج» يتقدم إلى «أ» و يبذل له مبلغاً كبيراً من المال ليحل محل «ب» .
- ٣- «ب» يرفض هذه المبادلة ويبين السبب الذي دفع «ج» إلى ذلك ، وهو معروف أسداه إليه قديماً .
- ٤- «أ» يروي القصة للوالي ، فيصو عن «ب» ويستخدم «ج» ويلحق الرجلين بحاشيته .



يقال هارون : ووجدت ما خلفه ما شاء الله لبات كُنْ معه شياً نرداً ، فجبره الله بذلك المال

نجد هذا الخبر من كل المؤثرات النورية ونستقي الهيكل القصصى وحده ، ونهدف الأعلام ونرمز بالحرف «أ» للراوى ، «ب» للشخص الذى يتحدث بالمعروف ، و«ج» للشخص الذى يتلقى المعروف ثم يكافئ عيه (وكذلك نفس بالأخبار التالية) .

يمكن أن نحدد هيكل هذه القصة كما يل

راوى قصة «أ» - لا تقتصر مهمته على رواية القصة للمؤلف (ولنا من ثمة) بل يقدم لطرف القصة ب وجد المعلومات التى يحتاجان إليها .

١- حامل الطراج يراجع ثبت المصادرة ويأمر باستدعاء الشخص المتأخر عن الداد «ج»

٢- المتخصص «ب» يورد للمبع المطلوب

٣- «ب» يموت مظلماً بناته فى حاجة إلى المال (تكتشف هذه الخطوة الأخيرة فى نهاية القصة)

٤- «ج» يدفع إلى البنات المال الذى سده «ب» عنه ، وقد ضاعه بالتحارة

يبدو هذا الهيكل القصصى مطابقاً لفكرة ، ومرسومها بطريقة شبه هندسية . أحداث القصة منحصرة فى خطوات أربع (ستكلم عن دور الراوى فيما بعد) والخطوتان ١ و ٢ تمثلان المعروف للبدا ٣ و ٤ تمثلان المكافأة

الخبر الثالث .

الراوى «أ» مشارك فى أحداث القصة

هذا الهيكل القصصى يتكون - مثل سابقه - من خطوات أربع . ولكن الترتيب عكس . إذ جاء القسم الخاص بالخراء قبل القسم الخاص بابتداء للمعروف . ويلوح لنا من هذه المقارنة أن التصرف فى ترتيب الأحداث يمكن أن يحدد نشاط السامع (يوفر عنصر التشويق) على الرغم من معرفته المسبقة بمجرأها العام . وهذا صحيح . ولكن من هو الغرض الوحيدة لاختلاف الترتيب ؟ ألا يحق لنا أن نتوقع وراء هذا الاختلاف (الاستجوى) كما يقول الأسلوبيون) شيئاً من اختلاف المعنى ؟ أو بعبارة أخرى . إذا كان الهيكل القصصى الأول تعبيراً دقيقاً عن فكرة المكافأة ، فيسنى أن تكون الفكرة هنا مختلفة بعض الاختلاف . على أن الفرق بين الهيكلين لا ينحصر فى هذا الاختلاف «الاستجوى» . فهناك اختلاف مهم آخر يتعلق معه ويتشغل فى جدول عنصر عمل عنصر (اختلاف بارادجيمى) . فإذا كانت الخطوة ٣ فى هذا الهيكل تقابل بارادجيمياً الخطوة ٢ فى الهيكل السابق ، فيجب أن نلاحظ أن الخطوة ٣ هنا غيرت المعنى تغييراً جوهرياً لأن «ب» الذى يعرف أنه قدم الإحسان يظل فى الوقت نفسه أنه غير مستعد لقبول جراه عليه .

ويبدو من هذه المقارنة أن الهيكل القصصى تجاوز فكرة «خراء على الحس» التى أنتج المؤلف - ظاهرياً - إلى إثباتها من خلال هذه القصص ، أى التى كان يمكن أن تدعى «النموذج التكويني» (٨) لقصص هذا القسم جميعها . وإذا ن قيسى البحث عن «نموذج تكويني» آخر ، أصدق دلالة على المعنى الكلى لهذه القصص ، بحيث تكون اختلافات التى تلاحظ فيها يساً ، سواء أكانت اختلافات مستجيبية أو «رد دجيمية» فى الهيكل ، أم اختلافات فى السطح النورى ، تنوعات مرعية لا تنس النموذج التكويني الأصل ، أو عبارة أخرى : طريقة مختلفة لتأكيد فكرة الكلية الكامنة فى هذه القصص .

الخبر الرابع :

الراوى «أ» - أمر السجى - يقوم أيضاً بدور المحسن «ب» .

١- «أب» يسهل لسجين شيخ تقى (حد) الخروج من السجن لبعده أيام حتى يسعى فى خلاص نفسه .

٢- «ج» يضل فى سبيل

٣- «ج» يعود إلى السجن حتى لا يعرض أب للمقاب .

٤- الوالى يغفر عن «ج» .

لا تقتصر الجهد في هذا الهيكل على اجتماع الوظيفتين أ و ب ، بل
 في صيغة الأفعال نفسها مختلفة . وتستطيع أن تبين ذلك إذا تأملت
 حصوة ، التي لا نجد لها نظيراً في الأخبار السابقة . فقد كانت القصص
 سابقة تقوم على حادثين يمثل أحدهما المعروف المتداً ، والآخر
 حراً . « أ » ف محض أمام حادث واحد . والفعل من جانب « ب »
 واحد ، كيبها أدل على مركب « الأمانة والثقة » (الثقة تعطي للمؤمن .
 والمؤمن أهل للثقة) سها على مركب الإحسان والخفاء . أما القرح الذي
 تمثل في الخطوة ٤ فلم يكن يسمى من أحد . بل أتى على خلاف ما توقعه
 جميع

أن يحوّل القارئ لخلال التوارد بين إحسان و إحسان . بأن يصف إلى
 الإحسان معنى آخر أقوى منه . بعد أسد . إن الإحسان إلى محرم
 معتاد الإجرام . يبدو عليه أنه مطبوع على بشر (كي وصف لجرم في هذه
 القصة) لجرم أنه أظهر التوبة عندما أوشك أن يمتد فيه القصص .
 يمكن أن يبدو حياقة لا إحساناً . ما لم يسب إلى طاعنه قدراً هائلاً من
 الثقة بصواب ما يعمل . ولما يد نتهدي أخيراً إلى هذه الكلمة «الثقة»
 نجد «المزدوج» التكويني «الخصي» الذي تبعه هذه القصص كلها .
 أو المعنى الكلي الكس وراء أحداثه وشخصيات (وسطوحها) المعونة
 نصاً)

وسكنى بهذه الأخبار التي أوردناها على نفسها ، ونحتمل بتحليل
 الخبر التاسع لأنه يؤكد هذا المعنى بطريقة غير منتظرة . فسوف يلاحظ
 القارئ أنه مختلف عن سائر أخبار الكتاب ، ولكنه مختلف به دلالة :

- الراوي «أ» هو الشخص «ج» الذي يقع عليه الإحسان .
- ١ - «أ» يرث عن أبيه التاجر مالا جليلاً .
- ٢ - «أ» يسرق في إنفاق المال ، على خلاف ما عوده أبوه
- ٣ - «ب ب ب» (أصدقاء أبيه من التجار) يظهرون إعجابهم بطريقة
 ويدعوونه إلى ولعة في دار أحدهم .
- ٤ - «ب ب ب» يعاقبون «أ» بالضرب المرح ليعود إلى سيرة أبيه .

هذه القصة تبدو خارجة عن نهج «كتاب المعص» ، وهي في الوقت
 نفسه تشد من المعنى الذي رحبنا أن المؤلف يدور حوله وإن لم يعلنه .
 ونكتة الشدود الذي يثبت صحة النتيجة . فلو أردنا أن نضع هذه القصة
 عروائاً لما وجدنا ألبق من كلمة «الغرور» ، والغرور هو الثقة المفرطة ، أو
 الثقة التي لا تستند إلى صمد من الحكمة فلا نصير نحن هذه لقصة هنا
 إلا توضيح المعنى السابق وتعديده

وبناء على ذلك يمكننا أن نقول إن الهدف الظاهري - وبعده الهدف
 الواعي - من هذه القصص ليس هو ما صرح به المؤلف في مقدمة
 كتابه . فإذا كان حين كتب هذه المقدمة فيلسوفاً ، فقد كان حين كتب
 القصص نفسها فيلسوفاً وفناناً .

لنقل إنه حين بدأ في قصص هذا القسم الأول كان يفكر على النحو
 التالي :

إحسان «ب» جراه

ولكنه حين أخذ يسترجع مشاهداته ، ويرتب أحداث قصصه ، ويشمل
 شعورها . جعل فكره يتحرك بطريقة مختلفة . أكثر حيوية وواقعية
 خوف «ب» لا خوف «ب» ثقة (١٨)

فالتاجر الذي يورد مطانية وميل (لا تسق) أن التاجر ، وراوي الخبر ،
 والمؤلف . هم جميعاً شعور واحد متشخص وقت كتابة القصة (لا بد أن
 يشعر بالخوف ، ولولا اللحظة ، قبل أن يعين استعداد هذا الفعل
 الخوف أن يصبح ماله . الخوف أن يحتاج فلا يجد من يعينه ، الخوف أن

الخبر الخامس

هذه قصة على شيء من الطول ، وأهم من ذلك أنها مركبة البناء ،
 فهي قصة داخل قصة ، وهذا التركيب مألوف في الأدب القصص
 لطبيعي ، ولا تأثير له من حيث دلالة الهيكل القصص على المزدوج
 التكويني . ولكنك تستطيع أن تلاحظ من مقارنة الهيكلين اختلافًا بالغ
 الدلالة :

القصة الأصلية .

راو «أ» لا تريد مهمته على مصاحبة «ج»

- ١ - «ب» كاتب قديم ذو أفضال سابقة (لم تبين) يسمى إلى خلفه

- ٢ - «ج» يسمى إلى دار «ب» ويتبين سوء حاله .

- ٣ - «ب» يروي قصة تبين المكافأة على الإحسان ولو بل من
 لا يستحق . (يمكن أن ينظر إلى هذه القصة أيضاً على أنها
 «مكافأة» لـ «ج» .)

- ٤ - «ج» يقص لـ «ب» حاجاته .

قصة «ب»

- ١ - «ج» محرم يوشك أن يمكذ فيه حكم الإعدام ، ووراءه أنعت
 صعبة .

- ٢ - «ب» يشفق على الأنعت وينقذ «ج» ويهربه من البلد .

- ٣ - «ب» يقع ولحاه في محنة

- ٤ - «ج» ينفذ «ب» وأحاه من محنتها

القصة الأصلية تبدو شاحبة بجانب قصة «ب» ، وكأن الغرض هو
 إيراد «الإحسان» إلى الشيء . «هل صحيح أن «عمل الإحسان» في
 الحالتين واحد ؟ هل يستوي في المعنى إحسان «ج» ، الكاتب العظيم ،
 إلى سلمه الخليل الذي أنقذ عليه الدهر ، وإحسان «ب» إلى «ج»
 المحرم المحكوم عليه بالإعدام ، أو إحسان «ج» جزاء «ب» حين وقع
 في محنة ؟ بل هل يستوي إحسان «ب» ، وهو في إبان عهده وسلطانه .
 في من هم دونه من الكتاب أو إلى قاصديه من أصحاب الحاجات .
 وإحسانه هو نفسه إلى ذلك المحرم الذي لم يعلن توبته إلا حين أسير إلى يد
 جلاد ؟ إن هذه القصة . سأتها المزدوج . تعتمد إثبات انقاسه .
 ولكن بكى ثبت التوبة في النهاية عن طريق الحراء الواحد . وهنا يجب

تتمتع عياله وسكان كرامته... ولكنه لا يلبث أن يلقى الخوف، فيحل محله
نقيضه وهو الثقة. غير أن هذه الثقة تبقى مؤالاً مطلقاً - قد تكون مجرد
وهم - حتى يأتي القسم الثاني من القصة ليحسم التساؤل - هل تستقر حقيقة
مؤكدته

وهكذا، وعلى مقياس أكبر، في القصص التالية، وتبقى نقطة
مهمة وهي أن الخاتمة في جميع القصص تصور نخاة أو فرجا، مع أن
سلسلة حوادث يختلف من قصة إلى قصة - فقد يرفض المنتصر مكافأة
عن المعروف (الخبر ٣) أو لا يوفق الشخص في تسييره (الخبر ٤) وهذا
يعني أن «نموذجاً التكويني» لا يزال ناقصاً. إن هذا النموذج ينكر أن
يوصي بوجع من الخساسة في داخل النموذج نفسه: بمعنى أن حريك الخوف
لا بد أن يلاشه، وتحريك حالة اللاخوف لا بد أن يؤدي إلى ثقة
وبكن نتائج لساعتين يشاهد حصاً هذا المهم - فالحركة الداخلية للنموذج
(أي سمي الداخلي أنفسهم) لم تؤدي إلى النتيجة الإيجابية التي وصلنا إليها
فعلاً. لقد وقعت تلك الحركة في منتصف الطريق، ومع ذلك تحققت
السياسة. وهنا يجب أن نقدر أن ثقة قوة خارجية تدفع هذا النموذج في
طريقه الطبيعي إذا توقفت حركته الداخلية، أي أن ثقة إيماناً بغيرية
توجد حفظ هذا النموذج فاعلته

إذا كان التحليل الذي قدمناه لقصص القسم الأول مفعلاً فقد
لا يحتاج القارئ إلى أن يكرره في القسم الثاني والثالث. ولكننا نكتب
أن نثبت «النموذج التكويني» لكل من القسمين، وللقارئ أن يتبع
صحته بقراءة القصص على نحو ما فعلنا

القسم الثالث (المكافأة على الميخ) لهذا لا خلاف التسمية
لأصلية إلا بعيد من التحديد، ثم بين المرحلة الوسطى، التي تمثل -
في حركة القصة - لحظة الانكسار أو ما يسمى «نقطه الانقلاب»

ظلم ← لا ظلم ← قصاص (عدل)

لقسم الثالث (حسن المقي)

ياس ← لا ياس ← فرج (أمل)

على أن نتفسير لد حتى لقصص «المكافأة» لاجم إلا تصير
حرجي - حياجي - بوضع قيمة هذه المعنى فهذا اختار الكاتب
المتعدد - أصلاً - أن يدير قصصه حول معاني الخوف والظلم والياس،
بجانبها - في عالمه الفني - ثقة وعدلاً وأملًا؟ لعلنا لا نحتاج إلى إطالة
النص من مظالم تلك المهود - لقد تعب جد الترك على الخلافة،
وكانهم عمووا البلاد وما فيها غنائم حرب - وأعطاهم سباً وأسرى - فعموا
حيرات الأرض واستعدوا أنفسهم - وسحقوا وعدوا وسحقوا الدماء
وكانت يجدهم أسر من أهل التجارة والمال مملوهم وأعانهم على
ظلمهم (كالمادرائين الذين كانوا وزراء الطولوبيين ثم ووزروا لأعدائهم
من بعدهم) أو اكنوا ممدائهم حفاظاً على مصمتهم وصناً بكرامتهم،

وعلماء أفتوا بظاعة «ول الأمر» ولكنهم لم يستطيعوا أن يعصوا في أمور
دينهم، فلق حارهم من الفت مثل ما لقيه الخصوم والناقصون

عاش أحمد بن يوسف في عصر تصوبيين وعاش طويلاً بعده
وكان حكم الطولوبيين - بالقياس إلى من سبقهم ومن توهم من
الولاة - رحماً عادلاً - معروف الناس شيئاً من الهدوء والأي - وقد ذكر
مؤرخو أحمد بن طولون أنه كان مند مطلع شابه ساحط على طريقة
نظرائه من الخوارج، حتى قال يوماً لأحد أصحابه: «يا أخي! إلى
كم نقيم على هذا الإثم مع هؤلاء الموالين؟» وقالوا له: «ور مصر
أسعد» المطام - أي الصرايب التي كانت تجي بعير حتى - هذه هي
كأنه - المذرب على هذه الأمور - بعد أن سأله الأمان - «يعلم الأمير أن
أنديا والآخرة صرتان، والشهم من لم يخطئ إحداهما بالآخرى
ولو كانت تقطع بالنصر وطول العمر لما كان شيء آخر عدداً من التصيب على
أنفسنا في العاجل ثمارة الآجل - ولكن الإنسان قصير العمر - كثير
المصائب والآفات!»^(١١) ورووا الكثير عن صدقات أحمد بن حروب
وبره. ومع ذلك فقد جمع لنفسه ثروة ضخمة - قالوا إنه حبس في
خزائنه من الذهب الفقد عشرة آلاف ألف دينار، ومن المائات سبعة
آلاف مملوك... ومن... ومن..

وكان حاد الطبع شديد الانضمام، لا يرحي حرمة كبير، أمر آخر
عنده بحبس قاضي مصر بكار بن قتيبة لأنه أتى أن يفي - كي أمره
أحمد بن طولون - بجمع بيعة عدوه الموفق ولي عهد الخلافة - ولم يكتب
بذلك حتى طالبه برد الراتب السوي الذي كان يدفعه إليه - في كان من
العالم الزاهد إلا أن رد إليه أكياس المال محتسماً الذي بعثها به

أما الترف الخرف الذي تمتع به ابنه حاروبه - فقد أصبح مصر
الأمثال في التاريخ عن أن تسوء حتى عمت حكم عروبين
كانت سوداً على أهل مصر - يقول صاحب «البحر الزهراء» من أحد
حكام ذلك العهد: «ورالت دولته وروحه بعد أن أفسد أصول أنديا،
المصرية وتركها خراباً يبابس كثرة الفتن والمصادرات» (فت ١) وأمر
محمد هذا من العجائب، فإنه أراد أحد ثار بني طولون ولانتصار عمرة
على ما وقع من محمد بن سليمان الكاتب من إفساده الديار المصرية،
وقع منه أيضاً أصعاف ما فعله محمد بن سليمان الكاتب^(١٢)

كيف لا تكون تلك الأيام أيام خوف وطم وياس، ولكن قصص
«المكافأة» - مع أن بعضها يشير إلى ثلث الأحداث العامة - تثبت
الصورة الشبه لقصصها، كما هو شأن النص - وقد يكون قصص
«المكافأة» كلها حقائق، ولكن عدم «المكافأة» يصل عدداً فيها - لأن
الكاتب إن لم يخرج فهو يختار - ومن أحصى من يوسف قصص ندين
عاشوا وماتوا صحايا خوف والطم والياس؟

وإذا قلنا إن عالم «المكافأة» هو عالم في - فليس معنى ذلك أيضاً
أنه عالم كادب بل إن صدقه أعظم من الحقيقة نفسها - فحين لا يثبت
الإنسان تغير الواقع بالفعل، بغيره بالكلمة الفعل، ويبقى حكم العدالة -
ويبقى النصر - قوة للمعتدين والمظلومين والشهداء

...

أما «السطح القوي» (أو «الأسلوب» بالمعنى الضيق لهذه الكلمة) في قصص «المكافأة» فعمل أهم ما يميزه هو دور الراوي. ومن المفارقات العجيبة أن القارئ لا يكاد يلاحظه، مع أنه عمود القصة. والنقاد «سيربون» يشبهون الراوي في القصة بصوت، ولكنه في هذه القصص عين. ولذلك لا يشعر القارئ بوجوده؛ مع أنه لا يرى القصة إلا من خلاله. بل إن القارئ لا يشعر بأي «أصوات» أخرى في هذه القصص، مع أنها مليئة بالحوار الهككي، ولكنك لا تجد فيها أي صوت يميز. ولا يمكنك أيضا أن تقول إن هذا الحوار هو كلام المؤلف - الراوي. فأنت مع هذا المؤلف - الراوي مشغول دائما باكتشاف الحقيقة أو تفهيمها كما ترد عليك في الحياة. جزءا جزءا - مرة من أوطأ ومرة من وسطها ومرة من آخرها ومرة من أطرافها - مرة بأسماء الأشخاص - إن كانوا من الأعلام المعروفين أو بقوا في الذاكرة وإن لم يكونوا أعلاما، ومرة بأوصافهم فقط، إن كانت أسماءهم قد نسيت. وهذا التسلسل يصيبني للأحداث يشترك ألك في قلبها، وهذا العرض الطبيعي للأشخاص يشترك ألك معهم. ولذلك تكنى بالقليل من الوصف أو السرد أو الحوار.

اقرأ الخبر الثاني الذي نقلنا به. أو اقرأ هذه الجملة البتة التي قدم بها المؤلف خبره الخامس:

«انتظرت أنا عبد الله الواسطي كاتب أحمد بن طولون في داره. حتى رجع من عند أحمد بن طولون، فأوصل إليه بعض الحجاب لبث من وقف بالباب، فرأى فيه إسماعيل بن أسباط» - يسأل عنه - فقبل له: وقف بالباب طويلا والصرف».

لم يرد في هذه الجملة السبع إلا وصف واحد: «كاتب أحمد بن طولون». ولكنه كاف لأن تعرف ضمير هذا الفعل الأول «انتظرت». فالانتظار لا يكون إلا لرجل خطير. وستجمع لك كلمات «البث والباب والحجاب» كل ما تحتاج إليه لتخيل المشهد بمن فيه من أصحاب الحجابات. وستعرف من كلمتي «يسأل عنه» أن إسماعيل بن أسباط - إن لم تكن سمعت أو قرأت عنه - إنسان جدير بعناية خاصة، وأنه - لا بد - نزل به ما أحوجه إلى ثبت الوثقة. وستعرف من الجواب المختصر أيضا أن الرجل على شيء من الإباء وعزة النفس.

لذا قلت لك إن الراوي عين وليس صوتاً. فهو متى بدأ يقص عليك الخبر امتنع عن أن يطلق عليه برأى، حتى أنه إذا وصف حاملاً حاملاً لم يزد على أن قال: «حشرت مصدقاً (جالياً) شليد الاستحلال» بعيداً من الرأفة» (الخبر السادس من القسم الثاني) وهو وصف يوشك أن يكون موضوعاً صرفاً. وإذا حكى كلمة لحاكم جاز تسترل غضب الله اكتفى بقوله: «فارتعت من الكلمة» (الخبر الثالث عشر من القسم الثاني).

وتترتب على هذه الخاصية الجوهرية للأسلوب ظاهرة مهمة، وهي أن الشخصيات تقوم هي نفسها بشرح دوافعها.

«يا أخي! أمر في رجل يجري مجرانا في معاشنا بما لم أطق والله احتماله، وعندى ضعف ما طولب به، وكانت صيانه أحب إلي مما حوته.» (الخبر الثاني)

«يحسن بشيخ مثل أن يترشح في المعروف؟»
«فإن عادوا ونقيصة على الكرم أن يموت وعليه دين من ديون المعروف» (الخبر الثالث).

«ومن جبالنا فيما نلقى إلينا أن نحن خلافة من تقدمنا، وأن نراهم كالآباء المستحقين البر من أولادهم.» (الخبر الخامس)

وهذه سمة تباعد بين قصص «المكافأة» ومعظم القصص القصيرة الحديثة. ولكنها سمة مكملة لأسلوب «المكافأة» المهادي المقتصد. وهو أسلوب مناسب كل المناسبة للروح الرواقية التي تشيع في القصص. هذه الروح تجعلني أنردد في تسمية أحمد بن يوسف قصصاً قصيرة بالمعنى «الانطباعي» الذي تحدثت عنه آنفاً. ولكن هل يحتاج حقاً مثل هذه التسمية؟ إن القصة القصيرة «ذات الانطباع» لم تعرف إلا بعد «المكافأة» مقارنة ألف عام. وحسبنا أن مارلنا نستطيع أن نتعلم من قصص «المكافأة».

هوامش

- (١) «مصر» - العدد الثاني - العدد الثاني «الرواية وهي القصص» ص ١١ - ٢٠
- (٢) «الخط» - مجلة ١٩٦٨، في مقال من أحمد حسن الزيات «الرواية المصرية الحديثة» - مصر: الدارة للكتاب - ١٩٧٨ - ص ١٨٥
- (٣) Gérard Genette: Genres, «Types», modes (Poétique 32, Novembre 1977) p. 412.
- ويورد «جيبوت» اصطلاحاً آخر لجوهر «الأشكال الطبيعية»، ويسمونها «كيمات الخلية» (ص ٤١٧ - ٤١٨)
- (٤) René Wellek and Austin Warren: Theory of Literature (New York, 1948) p. 152.
- (٥) Roland Barthes: S/Z (Paris, éd. du Seuil 1970) p. 12.
- (٦) القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبي (القاهرة: دار المعرفة، الطبعة الأولى ١٩٦٩)
- (٧) أحمد بن يوسف: «المكافأة»، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة التجارية ١٩٤١)
- (٨) أنظر -
- Claude Bremond: Logique du Récit (Paris, éd. du Seuil, 1973) et le Modèle Constitutionnel de A. J. Greimas, pp. 81 - 102.
- (٩) ابن عربي يردى «النجوم الزاهرة» (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف - ج ٣ ص ٤)
- (١٠) المصدر نفسه - ص ٩
- (١١) المصدر نفسه - ص ١٥٤ - ١٥٥

الخصائص البنائية للاقصص القصيرة

□
صبري حافظ

ما أصعب الحديث النظري عن فن القصص . هذا الفن الأدنى البسيط المزاوي المثلء بطاقه شعريه مرهقه وفنيرة فالتقه على تقطير التجربة الإنسانية والقبض على جوهر النفس البشرية والتعبير عن صبراتها ومطامعها وأحزائها ببساطه وسر أسري . وما أسير الانطلاق من مصدره مبدئية تفترض أن القصصه في راسخ المعالم تعدد القصات واضح المقومات وأن ما نحتاج إليه هو تناول الألفاظ ذاتها في دراسات تطبيقية ضابغة . غير أن كل دراسة نظرية ، برغم نحاشها لصعوبات التعقيدات النظرية ، تتخلق من مجموعة من المسلمات النظرية التي نحتاج إلى كثير من التأمل والتقصيص والتي تساهم بمبرعها وعمومها في تسطيع الدراسة التطبيقية وضور حصادها

وإذا كان النقد العربي بطغر إلى الدراسات النظرية عموما ، فإن الدراسات النظرية في مجال القصصه نولك أن تكون غائبة عنه غاما ، بل تعد من الدراسات النادرة في النقد الإنساني . وعلاوة على ذلك الغياب الكل نجد أن النقد العربي لم يستقر على مصطلح ثابت لهذا الفن القصص ليما رسخ مصطلح الرواية في النقد العربي نجد أن عددا كبيرا من الدارسين لا يزال يتذبذب بين مصطلحي القصصه والقصة القصيرة للدلالة على ما يعرف في الإنجليزية باسم Short Story وفي العربية Coate . ومن الواضح أني أؤثر مصطلح القصصه ، ليس فقط لإيجازه وسماحه بانسحاق صفة (أقصصى) وهي مطلوبة في أي دراسة نقدية وملاءمة للتعبير بكفاءة عن طوق هذا الفن من القصصه قصيرة Short Short Story أو Very Short Story إلى القصصه طويلة Long Short Story دون اللجوء إلى تكرار مخرج لو الرنا اصطلاح القصة القصيرة فصيح الأولى القصة القصيرة القصيرة أو القصة القصيرة جدا ، أو تقابل منبج إذا ما أشرنا إلى القصة القصيرة الطويلة . ولكن - أيضا - لأن مصطلح القصة القصيرة يجعل مبس الترجمة الواضحة من الإنجليزية التي تقطر إلى صيغ التصغير ومن هنا نحتاج إلى كلمتين حيث نكتفي العربية بكلمة واحدة ، ولأن لهذا المصطلح كلمة واحدة في العربية Coate وأخرى في الألمانية Kurzgeschichten وإن كانت مركبة فلماذا يصر الكثيرون على استخدام الترجمة الحرفية للاصطلاح الإنجليزي ؟

لكنه مصطلح ، كغيره من المصطلحات التي تتكرر كثيرا في نقدنا العربي دون تدبر أو تمحيص ولا جناح على نقدنا العربي إن أثر مصطلحا بعبه أو ترددت فيه كثيرا تعبيرات القصصه الفنية أو الرواية الفنية . إلى آخر هذه التعبيرات الشائعة ، شريطة أن يكون للمصطلح أو التعبير النقدي دلالة اصطلاحية راسخة يثق عليها القارئ والكاتب والنقاد جميعا . ومن هنا يستطيع الجميع التمييز القث والتجس في هذا الميدان وفقا لمعايير واضحة تتيح للنقد أن يستعد عن الحيف وأن يتزده عن الهوى وأن يقترب من دقة الدراسات المعيارية التي يمكن الاعتماد بها والتعويل على نتائجها .

البيانات واذا واج المتابع

لا بد أن يشير بداعة إلى أن هناك ظاهراً كبيراً بين الحديث عن
الأقصوصة كمصطلح نقدي يشير إلى جسد أدبي بعينه ، وبسطوى
استعماله على التسليم الصمى ببعض منطقات نظريات الأحاس
الأدبية ، وهى نظريات أخذت تتعرض مؤخرًا لتلكثير من عواصف
الاجتوم^(٣١) ، وبين مصطلح القصة الذى يعنى كل صيغ النشاط
القصى . فلا يمكن بأي حال من الأحوال «تناول تاريخ القصة
الطويل عبر مراحلها الثمانية من أسطورة وعرفاء وأمثلة ومادة وحكاية
وقصة مصورة إلى ما يسمى أبسط المصيرى الصحفيين المهلين بحادثة أو
قصة جيدة ولا حتى التعرف على بدايات مثل هذا التاريخ . أما تاريخ
الأقصوصة التى نعرفها الآن فليس طويلاً على الإطلاق ، وبى بالغ
الإعجاز^(٣٢) . وما يقوله بيتس عن الأقصوصة العربية والقصة صحيح
إلى حد كبير بالنسبة للقصة العربية ليس فقط لأن تاريخها وثيق
الارتباط بتاريخ الأقصوصة العربية و مشاه له إلى حد كبير ، ولكن
أيضاً لأن هناك تمايزاً واضحاً بين مفهوم الأقصوصة كجسد أدبي محدد
وغيره من أشكال القصص العديدة التى عرفتها المنطق العربية التى تعتبر
بعض شعبها من أول الأمم التى استخدمت الصيغ القصصية فى
الأعراس الدينية والاجتماعية وغيرها . بدءاً من حكاية الفلاح الصيغ
وقصص البرديات القديمة ونصوص الأهرام والأساطير الميثيقية
والسومرية والبابلية حتى القصص القرآنى والوادر وقصص الأمثال
وحكايات البحلاء والمقامات وغير ذلك من أشكال السرد القصصى
القصة

ومع أن الأقصوصة العربية الحديثة تتميز عن أشكال القصص السابقة عليها فإننا لا نستطيع القول بغياب الصلة بين هذه الأشكال القصصية الأولى والأقصوصة العربية الحديثة في صورتها الراهنة ليس فقط لأن لراث القصص القومي والإنساني بشكل جزوا هاما من ثقافة الكاتب والقارئ العربي على السواء ويؤثر بصور متعددة ، مباشرة وغير مباشرة ، على إنتاجه للأقصوصة أو تلقيه لها ، ولكن أيضا لأن هذه الأشكال القصصية الباكورة تلعب دورا فعالا في صياغة التقاليد والمواضعات القصصية التي تقوم بدورها بتحديد مفهوم الأقصوصة الحديثة وبلورته وتطويرة . ولأن ازدواج الرواخذ الثقافية بالنسبة للقصبة العربية عموم ، ولأقصوصة العربية خصوصا ، وصدورها من مسعين معصين أحدهما تراثي دفع للكثيرين إلى القول بظورية اعتماد الأقصوصة العربية الحديثة من أصلااب المقامات العربية وقصص الوادر وحكايات البهلاء . والآخرون حقا ببعض الكتاب إبان بدايات هذا الجنس الأدبي الساكرة إلى توقيع أعينهم باسم ومواسااا المصري^{١٥} ، ودمج بعض النقاد إلى دعوة بعضهم باسم تشيكونف المصري أو السوري .

الح أقول إن ازدواج انايع هذا قد ترك بصماته على شكل لأقصوصة ونسبا وحياياها . كما طرح في ساحتها صد البديية قصبة لم نعرها الأقصوصة العربية ، وهى قصبة تبرير الذات (أى تبرير هذا الجنس الأدبي لذاته) والبحث عن الحدود . ولوجود هذه القصصية في وعى الشكل الأقصوصي دور ملحوظ في ظهور عدد من الملامح والخصائص

ولاشك في أن هناك عدداً من الدراسات النقدية العربية الحادة التي حاولت التماسك لهذا المراءوغ العصى على التأطير منذ أصوله بحجى درامه الرئدة «فجر القصة المصرية» إلى الآن^(١) غير أن معظم هذه الدراسات قد وقعت في أسر رؤية نحى حق الرائدة ونحيطه سمجى «صورة نعى حكى معها اعتر بعضها مجرد حاشية موسعة على «فجر لقصة المصرية» . . . بين عدد أن عدد كنيا منها كان مجموعة من المقالات أو المحاضرات التي جمعت بعد تراكمها في كتاب وقد افترضت معظم هذه الدراسات أن من الأقصوصة التي تتناولها بالدراسة والتحليل في وضح المعالم بين الحدود جلى الخصائص والمقومات . وهذا شىء لا يزال النقد العربي يشكو من الافتقار إليه ومن بدوة الدراسات حيدة التي ترسم الحدود النظرية لهذا الفن الأدبى . فاهيك عن النقد العربى الذى لا يزال - إلى حد كبير - عالقة على النقد الأوروبى و محاز بدراسات النظرية على وجه الخصوص . والذى يتشئى فيه النكسل العقل . ويعتقر إلى الاحتمادات النظرية الخلاق

ولا يمكن إباحاع حجاب النظرية النقدية الخاصة بالأقصوصة العربية في حد ذاته هذا الزمن . لأن عصر الأقصوصة في أدبنا العربي يناهز عجزها في عدد من الآداب الأوروبية الأخرى . فلم يخط مصطلح الأقصوصة نفسه ، باعتباره مصطلحا يدل على جنس أدبي معين مكتبة رستيد في مصر يدعى ، الإنجليزى حتى أصبح هاموس أو كسفورد الإنجليزى هذا المصطلح في مطلع عام ١٩٣٣ .^(١) وكانت الأقصوصة المصرية قد وجدت قبل هذا التاريخ بسنوات عديدة . وبفضل أخوتكم المرموقة كالمدرسة الحديثة . في جعل الأقصوصة مصطلحا أدبيا معترفا به في دوائر المثقفين كما تمكنت عام ١٩٢٩ من إنتاج عدد من النماذج التي تعد لغة في نصيح ودروة لمرحلة التكوين والتبلور التي تمتد منذ محاولات عبد الله لنديم الأولى . وخاصة في مجموعة محمود طاهر لاشين ، ويحكى أن ، التي تعد إحدى قصصها وحديث القرية ، نموذجنا ممتازا في هذا المصارع

ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدوة على دأب هذه الثمرة الكبيرة
أو تقديم تعريف طرأ ضمن الأقسام لأنها سلم مداة أن أي من
بداعي تحقيق يسعى بضمه على الترميزات الحاملة العامة . وبأن
أن جنوبية أية تولد حامدة . ولكنها بضح كأي محاولة في الفد النظرى
بن استمر . ومع الأقسام العربية . وإن نقضى بعض خصائصها
البائية والحالية والتعرف على بعض القضايا المثية العامة التي طرحها
مسيرة هذه الأقسام النوعية . وتفاعلاتها الشيرة مع الواقع الذي
صد ب عنه وأسهمت لتعبيره والوجه إنه ومن هذا فإن لا بدعى
شرح أنه بصراب شامه في هذا العدل ولا حتى محاولة الوصول إلى
تعريف بعض عناصر العمل لأقسامى الأساسية وإنما كل منهما هو
تعريف على ملامح هذه العناصر . وضيعة عملها دخل العمل
الأقسامى . وبوعه تتحولت إلى حرب عليها على أيدي بعض كت
الأقسام العربية . وسنحاول أن نحقق ذلك بالاستفادة من إشارات
نبتد لأدى العربي في هذا الغال من ناحية . ومن كشوف الفصاصى
العرب وإجرائهم المثية والمصوبية من ناحية أخرى

التي اُسمت بها الأُقصوصة العربية على مد رحلتها مع النمو والتطور وتكتسب ظاهرة ازدواج المتابع تلك أهميتها الأساسية عند مناقشة قضية بدايات الشكل الأُقصوصي العربي في ضوء مناهج علم اجتماع الأدب التي تهتم بالتفاعل الجدلي الخلاق بين الشكلي الفني والواقع الحصري الذي صدر عنه بكل روايته الاجتماعية والثقافية ، وطبيعة القرى الذي يستهلك حصاد هذا الجنس الأدبي ويساهم في ازدهار بعض تياراته أو الإحراز على إطلاقات بعضها الآخر أو تعريقها . ذلك لأن مناقشة قضية البدايات بهذه الطريقة المعيارية ستخرج بنا من تبسّطات الحداد الأُقصوصة من أصلاط المقامة ومحاولاتها القسرية لتبرير شكل هي مستقل بالرجوع إلى شكل آخر ظهر وتطور ، تعبيرا عن رؤية وقضايا معاصرة ، وثلية لاحتياجات جمهور معاصر له تقاليده ومواصفاته الثقافية . ومن ثم حساسيته الأدبية المختلفة . كما أنها ستقتلنا من برائث الادعاء بأن الأُقصوصة هي أوروبية مستوردة بمد حدوده في ثقافة الأوروبية وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يحتر تراثا شعبيا بالدرجة الأولى . وهو ادعاء غاب عنه حداثة الأُقصوصة كشكل أدبي مستقل في التراث العربي ذاته . إذ لا تعود بها أكثر المصادر إصرافا في المذلة في إصغاء طابع القدم عليها إلى أبعاد من القرن الماضي بأي حال من الأحوال ، وكتابات إدجار آلان بو (1809 - 1849) ويقولاي جوهول (1809 - 1852) . وهي بدايات أقدم قليلا من بدايات الأُقصوصة العربية ، كما أنها عانت مثلها من تعسر الولادة وطول فترة النضج والتطور .

التحولات الثقافية والحضارية وجمهور القراء

وبمناقشة بدايات الأُقصوصة العربية في ضوء التحولات الثقافية والحضارية التي اعتزت المجتمع العربي منذ بدايات عصر النهضة إلى تطور المحاولات المبكرة التي حاولت تحديد الرقعة الفنية والمصموية التي تقامر في أرضها الأُقصوصة العربية ، نخرج بالمناقشة من حيز هذه التبسيطات كما أن التعرف على دور هذه التحولات في خلق قارئ من نوع جديد يتطعم إلى أشكال تعبيرية جديدة قادرة على أن تهب حاجاته وأحاسيسه أهمية الشكل والمضمون ، يفسر لنا الكثير من الخصائص الفنية والمصموية التي اُسمت بها الأُقصوصة العربية في مرحلة تطورها المختلفة ، سواء كانت هذه الخصائص ثابتة أم مؤقتة ومتحولة .

وإذا كان معظم دارسي الأدب الحديث يعودون إلى سنوات الحملة الفرنسية العاتلة ، إلى لحظة المواجهة - الصدمة بين الحضارتين الشرقية والغربية عند تحديد بدايات عصر النهضة ، ولحليته ودوافعه الثقافية ، فإن هذه العودة ذاتها تشير إلى أهمية مسألة ازدواج المتابع تلك ، وإن لم تناوئها مباشرة أو تتعرض للنصايات التي تنشق عنها . ويعمل كثير من الدرسين بحدود هذه النقطة باعتبارها نقطة الانطلاق في مرحلة النهضة الحديثة التعرف على الأمر الذي تركته طبيعة هذه المواجهة المحققة على الأدب الحديث نفسه . خاصة أن معظم هؤلاء يطلقون من مصدرة مبهمة مؤدوها أن عملية النهضة أو التحديث هي في جوهرها عملية تعريب ، ومن هنا يبحثون عن جذور الأشكال الأدبية ، أو حتى خصائص الأدبية في العرب نفسه . تاسين أو متناسين أهمية الجدلي العميق

والمستمر بين الأدب والواقع والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المصامين والموضوعات الأدبية ذاتها

وإذا كانت المواجهة - الصدمة قد بدأت منذ تلك الدهشة الموحية التي عبر عنها الحبري في كتابه العظيم «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» بحمل دالة مثل «ومن أغرب ملأيته» و«عن غريب أمورهم» وهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا تسعها عقول أعثالنا»^(٦) . الخ . فإنها سرعان ما دخلت طور التحجس والتدقيق والنصوح في كتاب الطهطاوي الهام ، «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» . بل إن من يتناول طبيعة هذه الدهشة الأولى شيء من التأمل والدراسة يجد أنها احتفظت بقدر منقوط من الترفع الذي يحق في ضوءه رفضا خفيا ، أو انزعاجا من احتمالات الاضطراب إلى قبول بعض ما تقلعه هذه الحضارة الغربية ، التي أقحمت نفسها عوة على الواقع العربي الطامع من تحفة التحلف العثماني . وليس عربيا أن أكثر التقدير لقبية الأفكار الفلسفية والسياسية والديستورية والعلمية والاجتماعية التي جاءت بها الحملة الفرنسية إلى مصر كانوا من أشد الرافضين للاحتلال الفرنسي ومن أشد المنادين له وأنشط العاملين على طرده من البلاد ، وهو ما تم لهم في فترة وجيزة لم تزد على ثلاث سنوات . ويجب أن نصيب هنا أن المثقف العربي قد وجد نفسه منذ لحظات هذه المواجهة الأولى وسط بوتقة الأحداث السياسية ، بالصورة التي امتزج فيها عبء العمل الثقافي بالعمل السياسي . «لأن مثقفي الدول النامية يدركون أن مهمتهم الأساسية هي خلق الدولة القومية بالصورة التي يتحد فيها لديهم انصهار السياسي بالملات الثقافية ... ومن هنا فإن المؤسسة الثقافية دائما ما تتطوى عندئذ على رؤى ومطامح سياسية»^(٧) وهذا التداخل بين العناصر الثقافية والسياسية في رؤى مثقفي البلاد النامية له أثر كبير على أشكال ومضامين أعمالهم على السواء . وقد أثر ذلك على الأُقصوصة العربية كما أثر على غيرها من النشاطات الأدبية والثقافية

ونعود مرة أخرى إلى جدل التأثير بالأفكار الوافدة مع الحملة الفرنسية ، ورفض الوجود الفرنسي ذاته ليجد أن أهم ما قدمته هذه المواجهة الصدمة هو إحيائها للروح الوطنية وإيقاظها للصير لقرى بعد سبات طويل .^(٨) وقد كان لكليات فاسيون في مشوره الأول دور يفوق ما أراد به من أن تكون مجرد كلمات إنشائية طيبة تملئ مشاعر المصريين وتبريد همى الفرنسيين إلى مصر . فقد لمست هذه الكلمات وقرا حساسا في عوس المثقفين المصريين وخاصة تلك العبارة التي تقول «ولكن بعونه تعالى من الآن فصاعدا لا يئس أحد من أهالي مصر عن الدخول في المناصب السامية ، وعن اكتساب المراتب العالية . فالعلماء والفصلاء والعقلاء يهيم سيدبرون أمورهم ، وبذلك يصلح حال الأمة كلها»^(٩) . هي هذه العبارة اعتراف هزم بدور المثقف وإشارة صريحة إلى حيوية هذا الدور وضرورته . وهي إشارة تلوح ملامح الوعي القومي الذي كان موجودا بالفعل قبل وجود «سبون» ولكنه كان يفتقر إلى بشرة التي تطلقه أو الصياغة التي تمجده الشكل والمعنى

ومن هنا تصبح . منذ البدايات الأولى لهذه المواجهة - الصدمة أن ما شده شيء وما نضج عنها شيء آخر . يدعوت سحج مصر من

حيث أرادت استأنفهم وقت عصيم وإن تقدير أهمية المؤثرات العربية لا يعمى بأى حال من الأحوال الاستسلام لها ، بل يتطلب بالترجمة الأولى مقاومتها حتى تتحقق الاستعادة الحقة لها . ومن جدل هذه المناقشات برزت الطبيعة النوعية الخاصة للهبة العربية التي كانت تأخذ عن العرب ، كارهة وحذرة أو حرجلة . وتريد في جميع الحالات أن تسربل هذا الأحد برداء من الاجتهاد أو محاولة التأصيل ، مبررة ذلك مرة بأن للجديد جذورا في تراثنا القديم ، أو بأنه بعض من بضاعتنا التي ردت إلينا

ومما كانت نوعية هذه المبررات وقدرتها على الإقناع فيها لا تعدو أن تكون نوعا من الشفقة المتعمقة ، أو على أحسن الفروض التأويلات أو الحريجات العقلية العقيمة إذا ما قورنت بصلاية نتائج أى دراسة تستخدم مناهج علم اجتماع المعرفة في محاولة تفسير هذه الهبة الثقافية أو تحليل ظهور الأجناس الأدبية الجديدة التي انبثقت عنها . فليس مقبولا إرجاع ظهور الأجناس الأدبية الجديدة إلى جذور تراثية مهجورة ومجاهل دور التعبيرات والتحويلات الثقافية التي انتابت الواقع العربي وساهمت في تعبير الدوق الأدبي وفي إثبات حساسية هبة جديدة . فقد انتابت عقول المثقفين العرب في عصر الهبة نفس التحويلات والتعبيرات التي تعرضت لها مدتهم وتناولت تاريخهم .^(١١) ولذلك لا نستطيع إغفال الدور الذي لعبته عملية التمددين العمرانية في القرن الماضي حيث ازدهرت مدن عربية كثيرة كقاهرة والإسكندرية وبغداد وبيروت ودمشق ونصاعف عدد سكانها في تعبير رؤى مثقفي هذه المدن وفي سواجهم بتحديات ومشاكل جديدة . فإذا أخذنا مصر على سبيل المثال فسجد أنه في تعدادي ١٨٨٢ و ١٨٩٧ تحت المدن التي يزيد عدد سكانها على ٢٠ ألف سمة بنسبة ٦٨٪ يبا راد السكان عموما بنسبة تقل عن ٤٣٪ وفي عام ١٨٩٧ شكلت هذه المدن ١٣٫٦٪ من تعداد سكان مصر^(١٢) وما إن جاءت عشرات هذا القرن حتى أصبح سكان المدن أكثر من ١٨٪ من المجموع الكلي للسكان . واستمر هذا التيار في النمو حتى أصبحت القاهرة وحدها الآن مقام أكثر من ٢٠٪ من سكان مصر ، وأصبح حوالى ٥٠٪ من السكان جميعا يعيشون في المدن

ومع سريخ لبدابات الأقصوصة المصرية سجد أن عالم المدينة قد احتل مكان الصدارة فيها بشخصياته ومشاكله وقضاياها . وأن حجمه في عالم الأقاصيص يفرق كثيرا حجمه في الواقع . وليس هذا بغيره لأن قراء هذه الأقاصيص كانوا في الغالب الأعم من سكان المدن ، حتى ولو كانوا من القادمين إليها من الريف

ولا يمكننا أيضا تجاهل دور التعبيرات الجديدة التي انتابت نظام تعليم مند عصر محمد علي (في مصر) والتي بلغت ذروتها في عصر إسماعيل في خلق متفج جديد وهاري جديد له تطلعاته وهوميه وقدراته المتشيرة . أو الإحراض عن دور الصحافة في تعبير جمهور القراء كنيا وكيميا وفي تحوير وتعديل توقعاته وقاموسه واحتمالاته . أو إعمال دور الهبة الثقافية الشاملة التي عاشتها مصر في عصر إسماعيل . حيث أصبحت المكتبة والمطبعة والمدرسة والصحيفة والمسرح من أدوات العصر لأسمية ، التي ساعدت على ظهور قارىء جديد . ومن ثم امتدادت أشكال جديدة من الكتابة تلى احتياحات هذا القارىء المتغيرة

وقد تميزت هذه الفترة التي جرت فيها تعبيرات الذوق الأدبي والحساسية الفنية بهوع من التعايش بين مرحلتين غير متعاضتين عادة من مراحل علاقة الإنتاج الإبداعي بالجمهور ، وهما مرحلة رعاة الفنون . وكان إسماعيل نفسه من أبرزهم - الذين يؤيدون الفن ويرعون متعبيه ويشكلون الجمهور الذي يقدم إليه ، وومرحلة الجمهور البرحواوى الذي يصبح فيه منتج الثقافة من أصحاب المشروع الحر إذ يكسب قوته من بيع المنتج الثقافي لجمهور . لا يعرفه^(١٣) وقد ساهم تعديش هذين النظامين في ازدهار الآداب والفنون في هذه الفترة . ومن هنا فليس غريبا أن بردهر المسرح والموسيقى والكتاب والصحيفة والترجمة والرسم وغيرها ، وأن تشهد الفترة ذاتها ظهور الأشكال الحسية الأولى للأقصوصة المصرية . ولم تكن هذه الهبة الأدبية مبتنة الهبة بأى حال من الأحوال بجمهور القراء الجديد الذي تربى في المدارس المدنية وأصبح بالتالى غير مؤهل لقراءة الكتب بصرفاء ، أو بالأحرى استهلاك المادة الأدبية التي طاك استعدها أبناء التعليم الدينى بشغف ومثمة . فن السليم به أن اتساع رقعة جمهور القراء للتربية تؤثر على الأدب الذى يقدم اليهم^(١٤)

ويضيف عبد الله النديم في مقاله الهام «طريقة الوصول إلى الرواى العام»^(١٥) إلى هذه العناصر التي ساهمت في نمو جمهور القراء وتغير ذوقه وحساسيته عصرين آخرين هما الاتصال بالأفكار الأوروبية وبروغ الوهم القومى والوطنى . وقد كانت للترجمة سبيل المثقف العربى العام إلى الاتصال بالأفكار الأوروبية ولاتالى أهمية الترجمة في هذا المجال من أنها توسع اهتمامات القارىء وتقدمه إلى أشكال وأمكار ما كان باستطاعته أن يعرفها بدونها محسب ، ولكن أيضا لأنها تسمى قدرة اللغة على التعبير وتعبير من استعاراتها وصياغاتها ، ولأن أمة ما تترجم عادة ماتوشك أو على الأقل تأمل أن تؤلفه . ومن هنا تتأثر الترجمات بميول جمهور القراء وحلبيته الثقافية وفالترجمات عادة يخلقها جمهورها . لأن القارىء العادى يريد أن يجد في الترجمة نوع الخبرة التي يستطيع أو بالأحرى يريد أن يجد فيها فكرته عن الفن ، وهى الفكرة التي استخلصها من أدبه هو^(١٦) كما أن الترجمة تعبير الذوق الأدبي أو على الأقل تساهم في تعبيره لأنها إما أن تأتى بالقارىء إلى عالم العمل الأدبي المترجم ومستواه ، أو تتنقل بالعمل إلى عالم القارىء ومستواه . وفي كلتا الحالتين هناك عملية تعامل مستمرة بين العالمين ، وهى عملية لا بد أن يترك بصماتها على العملية الثقافية ذاتها .

غير أن أهم الظواهر التي تركزت على انتشار ظاهرة الترجمة ، والترجمة القصصية على وجه التحديد ، مد بحارب الطهطاوى ومحمد عثمان جلال الرائدة حتى بدايات هذا القرن ، هى بلورة لغة جديدة أحدثت تثنى تدريجا عن سجع المقامات ولغة الودر وتقرت من لغة القصة التي مستحدثت مما بعد عن طبيعتها وحاصلتها ، وتقديم القارىء إلى بعض تقاليد السرد القصصى ومواضيعاته الخاصة بالتصور العام لهية القصة من بناء وحبكة وشخصيات . الخ . ولا شك أن كثرة الترجمات القصصية واستمرارها وظهور عدد من السلاسل الشعبية التي تعتمد كنية عليها للدليل على عطش القارىء إلى الكتابة القصصية ، وهو عطش مالت رواد القصة في مصر والوطن العربى أن حاولوا إشاعه مند بدايات

هذا القرن ^(١٧) ناهيك عن أن شيوع الترجمات كانت أرضاً غريبة للكتاب المختص.

وقد لعبت للترجمة ، مع ازدهار الصحافة التي أصبحت واحدة من أهم المؤسسات الثقافية الكبرى منذ عصر إسماعيل ، دوراً بارزاً في كسب العديد من القراء للكتابة القصصية . وكان للصحافة دور ملحوظ في تربية عادة القراءة دائمة وهي عادة ما لبثت أن تمت بشكل ملحوظ حتى في سنوات الطور الوطني والثقافي . فالبرغم من أن عدد الصحف العربية التي ظهرت في عصر إسماعيل لم يتجاوز ٢٧ صحيفة فقد ارتفع عدد الصحف في الفترة المتتالية من حين إسماعيل عام ١٨٧٩ حتى نهاية القرن إلى ٣١٠ صحيفة ^(١٨) . صحيح أن عدداً كبيراً من هذه الصحف كان قصير لعمر . لكن مجرد ظهورها بهذا الكم الكبير يؤكد كيف أصبحت الصحيفة وسيلة اتصال جماهيرية تسي بالقطع وعي القارئ عما يدور حوله وتوظف حسه القومي وتساعد على بلورة دوره وتحديد طموحه في المجتمع الذي يعيش فيه .

وقد ساهمت هذه العوامل جميعاً في خلق جمهور جديد بفضل اللغة السهلة المباشرة البسيطة التي عودته عليها الترجمة والصحافة ، فإذ كانت له - بسبب نوعية تعليمه - القدرة على تدقيق المحسنات البديعة والبلاغية المتقدمة ، أو حتى إدراك وجودها . ويحس إلى أشرف من العقلانية في تفكيره بصورة حورت الكثير من أفكاره ورواه . وإلى لم تخلصه كلية من آثار العقيدة الميية أو الفكر الخرافي . وبميل إلى الالتصاق بالواقع والرغبة في فهمه بصورة أكثر عمقا ووضوحاً . وقد ترجمت هذه المبور بعض من الناحية الأدبية في الاهتمام التدريجي باللغة البسيطة المباشرة . وبالاعتمادات المنطقية التي تستلزم تسلسلاً منسجماً واصحاً في تطوير الأحداث وتدعيمها ، وبالرؤية الواقعية التي تنفر من الخوارق والمعجزات ولا تميل إلى المبالغة في أدوار البطولة الأسطورية بل تنجس إلى الشخصيات البسيطة التي تشبه القارئ وتساى عن الشخصيات الخارقة التي لا يعرفها إلا في الخرافات ، والاحتفاء بالتجربة الفردية في الأدب بحيث يستطيع أن يقدم صورة حقيقية للحياة .

وظل هذا الجمهور الجديد - كشكله القديم - محافظاً من الناحية الأخلاقية فتعير القيم عصبية شديدة الطموح ، يريد لها نطاقاً انتشاراً وقوة المعايير الدينية بين القراء . لكن قيم هذا الجمهور الجديد الحالية كانت معاصرة لزمانه ، لأنه لم يستمدّها من مباريات التراث الشعبي في عكاظ أو امرئ حيث يعجب الإلقاء وجزالة الألفاظ وجمال حرسها اللو . وإنما من هوس الكلمات المصنوعة التي يقرأها على حدة ويقلب في عقله دلالاتها ومعناها . وكان طبعاً أن تظهر أشكال جديدة للكثافة استجابة لكل هذه التحولات ، وكانت القصص أحد هذه الأشكال بل من وحي .

وقد ارتبط ظهور القصص العربية بالواقع الذي صدف عامه وتصادف معه منذ بداياتها الحبية الأولى في حصول عبد الله النديم الهدية في « النكيت ولبكيت » وه الأستاذ ، وهي الكتابات التي حددت لأحد أبنى حرك محققا كل المحاولات القصصية الأولى حتى مرحلة المنثور والنصوح في عشرينات هذا القرن والتي تشعبت بعدما

ساراتها وتعددت انجاساتها في ميدان القصص . ولم تكن مصادفة أن يحدد عبد الله النديم الذي التفت في شخصه كل العناصر الصاعدة هذه الحساسية الجديدة الأرض الفنية والمصنوعة التي عامرت فيها القصص طوال سنوات التكوين ، وأن يرمى منذ البداية لسات الأرباب العصوي بين القصص والواقع . وليس هنا محال التعرف على بحيات هذه الالتفات وشواهد ، ولكننا قد سر إلى بعض عناصره في معرض تدويننا لعدد من قصص القصص استأنه والحياه

ماهية الشكل القصصى واختلافه عن الشكل الروائى

تعرضت القصص في الأدب العربي إلى بعض الإهمال من وصفي النظرية الأدبية الذين لم يهتموا اهتماماً كافياً بدراسة المبررات النظرية هذا الشكل الأدبي سواء من الناحية الفلسفية أو الجمالية ، في الوقت الذي يتم فيه الكثيرون بدراسة الرواية من هذه المنطلقات النظرية الهامة ^(١٩) كما شكك البعض في قدرتها - كشكل هي - على استيعاب عالم لشجرة الإنسانية بمصوبته واتساعه وتعقده . وانتهت كشكل أدبي بتحديد الكاتب وتصييق إطار رؤيته . فكانت القصص الحديثة مضطراً إلى رؤية العالم بطريقة معينة ، لا تنطق من مناخ الأرملة المعتاد لحسب ، ولكن من طبيعة الشكل الأدبي للقصص الذي يسمح إلى تحليل لتجربة الإنسانية بطريقة احتزالية إلى عصرها الأولى من هزيمة واختراب ^(٢٠) . ومع أن هذا الإهمال يتم بالتجنى والخيال فإنه يشير إلى مسألة هامة وهي دور الشكل الأدبي في تشكيل التجربة الإنسانية التي يقيمها - ولا أقول معه باحتراف - بصورة تدور معها التجربة الإنسانية في نفس معبرة في النوع للتجربة حياته . وإن شئتم في حد كبير فالشكل الأدبي ليس دعاء للتجربة ولكنه التجربة ذاتها وقد تشكلت بهذا السق المعين . ومن هنا فإن الشكل نفسه رؤية وموقف ومصنوع ، ولا تخور محاكمته من منطلق انفصاله عن الرؤية التي ينظر عليها أو المصنوع الذي يقدمه أو العالم الذي يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة

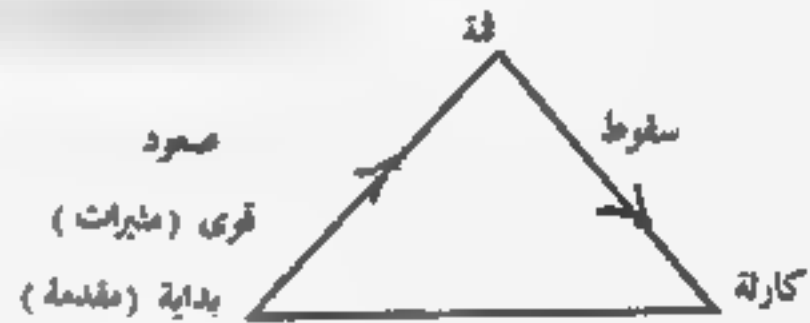
وهناك قدر آخر من الظلم الذي تعرضت له القصص من طعن مقارنتها بالرواية . صحيح بعض المدعين عن هذا الشكل الفني المصنوع الحق بسلطون بأن « حروقة الأعمال القصصية لا تصبى الروايات العظيمة من حيث قدرها على وصف تعقد وتعدد الكثير من التجارب البشرية ذات الطبيعة العريضة » ^(٢١) . وهو تسييم مطلق وإن بطوى على معاملة أساسية تقتصر أن « تعيد والانتعاش هو جوهر لتجربة الإنسان في حين أنها ليست تجرد هذه تجربة ولا أكثر قريب أهمية والحجم في النفس بس صبر التعقيد والامير . بعض بقصائد لغالية القصص تعوق في عمقها وأهميتها بكثير من المقولات شعرية حديثة وتستطيع القصص أن تشبع في العمل د حد غايه من تركيز والكداه والشاعرية . وأن تحافظ على هذا السطح على وعي من العمل القصصى بصورة لا تقدر عليه الكثير من الأدباء الجيد

وقد حسم لسانه الشكل الروائى انجاساً وم هذا الحد العظم من القصص والرواية عندما أعلن « أن القصص والرواية ليسا شكلين مختلفين نوعياً فحسب ولكنها متاقصان أيضاً فالرواية شكل توليقي -

سواء تطورت عبر مجموعة من القصص أو تراكتت بإدماج المادة الأخلاقية والسلوكية فيها . أما الأقصوصة فإنها شكل أساسي وأولى - وإن كان هذا لا يعنى أنها شكل بدائي . وتستقى الرواية مادتها من التاريخ والترحال أما الأقصوصة فإنها تستمد علمها من الحكايات والناوادر والأساطير . فالخلاف إذن خلاف في الجوهر ، خلاف في المصباح أو الأساس ، وهو خلاف مشروط بالتمايز النوعي الأساسي بين الشكلين الكبير والصغير^(٢١)

وهذا الجسم أهمية بالغة لأنه يقضى على الخلط بين شكلين شاع لاحتمال أن أحدهما تصغير للآخر أو اختصار له ، ولأنه يرفض مبادئ أحد الشكلين مصطلحات الآخر ، ليس فقط لاختلافها نوعياً ولكن بصا لتناقضها من حيث الجوهر والمبدأ ، ومن هنا فإن للمصباح التشابه فيها طبيعة متباينة تبايناً جذرياً . فالتشابه عرصى وسطحى وتنطوي في جوهره على اختلافات عميقة كثيراً ما أدى الوقوع في شرك التشابهات العرضية إلى إصداها وتجاهلها ، أو على أحسن تقدير إسائة فهمها وتشويه ملامحها الحقيقية

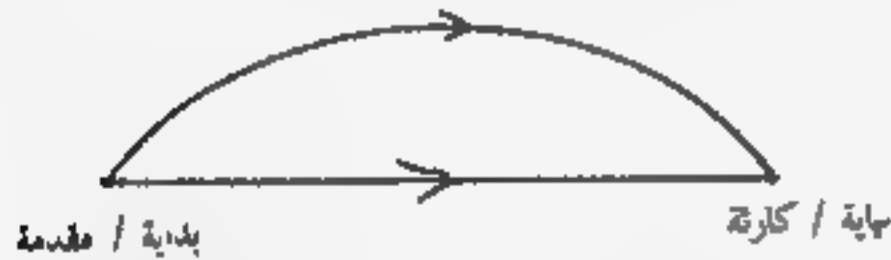
وإذا كان نقد الرواية - وله تراث ثرى خصيب - قد نهض في كثير من أساسياته الجوهرية على لبات البناء الأرسطى الشائع لنقد المسرحية وعتمد على فكرة مثلث التطور من بداية وقعة وسقوط كما في الرسم التالي^(٢٢)



فإن نقد الأقصوصة لم ينج تماماً من أنشطة هذه الفكرة الختلافة فالرواية تنطلق من بداية ما ، وسواء أكانت حقيقية أو مفترضة فإنها بداية يتمها صعود إلى ذروة ، على مسار الصلح الصاعد في المثلث ، وهو صعود تلعب فيه عدد من القوى والمثيرات دوراً بارزاً حتى يصل الموقف إلى ذروة تحتم بالطبيعة أن يحيى بعدها الانحدار ، ولذلك كان من المتوقع أن يأتى السقوط إلى سطح كارثة ما . وهذا المثلث ليس إلا الإطار الشكلي العام الذي يتكرر في معظم الصيغ البنائية المختلفة ، الذي يحاول أن يبسط الشكل وأن يجرده إلى مكوناته أو إطاره الأول . قد يكون الصعود أو السقوط أخلاقياً وقد يكون استعجاباً أو نفسياً . الخ ولكنه في صورته التحريضية صعود أو هبوط

ويحاول نقد الأقصوصة أن يسي في كثير من صياغاته فكرة المثلث هذه ، ولكنه يسي في الواقع مثلثاً صعباً لا مثلاً صلياً . إذ ينطلق فيه الشكل من البداية إلى السقوط مباشرة على الصلح العائد في هذا المثلث

مفترضاً وجود الذروة أو موتاً إليها باعتبارها جزءاً من تاريخ الموقف الذي يتناوله . ومن هنا فإننا لا نتعامل مع حط مستقيم . ويرغم أن الحركة تبدو وكأنها حركة مباشرة من البداية إلى الكارثة مرة واحدة فإنها حركة على أصلاص مثلث ، أو بالأحرى هلال تنتشر على صعدة العلوى مجموعة من الدرى الصغيرة التي لا يعنىها الموقف (سواء كان حدثاً أو شخصية) باعتبارها ذرى بل يكونها نقاط صعود غامض كثيراً ما نساهاهم في خلق درجة من التوتر والتناقض



ويحاول إيجيباوم أن يؤسس نظرية الأقصوصة على هذا الافتراض الصغرى وإن لم يشر إليه إطلاقاً في دراسته عندما ينادى بضرورة إساءة الأقصوصة على أساس من التناقض ، من فقدان التساوق ، من الخطأ ، أو التصادم .. الخ^(٢٣) ومن هنا يقول هذا الناقد الشكل الروسى بأن جوهر الأقصوصة ، وأقصوصة الحدث على وجه التحديد ، هو في «حشدنا لكل نقلها في اتجاه النهاية ، إنها كاتقابلة التي تلقى من طائفة يكون هدفها الأساسي هو المسارعة بإصابة الهدف بكل طاقتها الانهجارية»^(٢٤) . وبسبب ذلك التركيز على لحظة النهاية من عاملين أساسيين أولهما افتقار الأقصوصة إلى الذروة البنائية ، ومن هنا تنحصر النهاية إلى البديل التالي لهذه الذروة المفقودة ، وثانيهما أن مصطلح الأقصوصة عند إيجيباوم «يشير فقط إلى الحكمة وبعبارة أخرى من شرطين أساسيين . صغر الحجم وتركيز الحكمة المؤدية إلى النهاية . وهذه الشرطان يؤديان إلى إنتاج عمل متميز في غيابه وأدواته عن الرواية»^(٢٥)

والافتقار للذروة أو غيابها ليس مجرد خلاف في الشكل ولكنه خلاف فلسفي جوهرى لأنه ينش من عادية كل العناصر الملحمية ويأتى إليها بالكثير من الملامح والعناصر المتساوية كما أنه يجعل الحركة داخل العمل الأقصوصى حركة متوحهة نحو النهاية التي تكسب في الأقصوصة أهمية بالغة ، لأنها المخطط التي تتجمع فيها كل العناصر البنائية ، والتي تكسب بها مميزات وجودها ومعناها ووظيفتها . فإذا كان للأقصوصة محور مهم هائلاً ، حتى لو كانت هذه النهاية هي الجزء الظاهر من محور مدحون في ثنائيا العمل الأقصوصى كله . وتبدو هذه المسألة واضحة جلية في أقاصيص الحدث ، ولكنها تنطق أيضاً على الأنواع الأخرى من الأقاصيص . ويسمى ألا تتمهم النهاية أند عن أنها ذروة ، أو حتى عن أنها لحظة نور ، بل على أنها محور أو بؤرة تتجمع حورها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصى

ورعما كان غياب الذروة في الأقصوصة وراء دعوة فوانك أوكوبر إلى أنها صورة الجماعات المعمورة المقهورة التي تتحرك من البداية نحو الكارثة نظراً لقمهرها وافتقارها إلى كثير من مقومات الحياة المادية والروحية والتي

تضطر حياتها إلى أية درى يمكن التحويل عليها ، اللهم إلا ومصاب حافظة في ماضى صحيح ، تنهم أنساباً في تصويب إحسانها بالناساة وإرهاق وعيا بالسرور . وهذه الومضات ، وهذا الوعي بالظهور حتى ولو كان وعيا غير ملور هو العنصر الذى يخلق التور ويمنح الحياة المعمورة من حتى موقف أنصوصى أو بالأحرى شكل أنصوصى

وتتطلب منطق هذا الشكل الكبير من الخصائص والشروط التى يمكن كشفها والتعرف على ملامحها عند بنى الحذل بين الأنصوصة والرواية ، ويتم التسليم بأنها « قاسان أداس متميزان » فالفرق بينهما ليس فرقا في القلب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القلب .. بمقدار ما هو فرق إيديولوجي^(٢٦) ومن حسن الحظ أن الأدب العربى الحديث لم يعرف من الحذل بين الأنصوصة والرواية إلا الشيء القليل ، ربما لأن تقدير المصنفات قيمة راسخة في تراثه ومن هـ م يمتنع إلى إقناع كبير بأهمية هذا الشكل الصغير أو بحاجة بقدرة عن التعبير والإقناع

تقاليد ومواصفات الشكل الأنصوصى

لأى شكل من تقاليد ومواصفاته ، شعرة الخاصة التى لا يستطيع بدونها لتوصيل ، نحوه الخاص وقواعده التى يستحيل فهم لغته الخاصة بدون الإلمام بأساسيات هذا البحر وقواعده . فالتقاليد بالغة الشكل التى كالبحر بالسنة للغة ، أو - بمصطلح النقد البالى - كاللغة بالسنة للكلام . وإذا كان البناء اللغوى بناء كاملاً في أى لحظة معينة فإن تقاليد القص تختلف عن ذلك قليلاً في أنها كاملة ومنحولة دائماً بالإبداء القصصى بطبيعته بحر دائماً إلى توسيع أفق هذه التقاليد وإن لم يتحرر بدأ من أساسياتها . ولابد من توافر درجة من الإلمام العام بهذه التقاليد في أى مجتمع ما حتى يظهر فيه القصص على إطلاقه . وما أن تظهر أشكال القص المختلفة حتى يبدأ كل شكل في تكوين أجروميته الخاصة وفرز عناصرها من بين العناصر المشتركة بين مختلف ضروب القص .

وقد أخذت تقاليد الأنصوصة المصرية في التطور والتطور على مد رحبة الأنصوصة من مرحلة البدايات الجبسية في العقدين الأخيرين من القرن الماضي وحتى الآن أى على مدى قرن كامل من الزمان وأول هذه التقاليد تتعلق بمهابة العمل الأنصوصى وعلاقته بالواقع . وقد بدأت ترى المحاولات المحسنة وهى محاولات عبد الله النديم مبرزة أن بعض صورة عروعرية للواقع ، وأنها وسيلة لمحاولة قاعدة حريضة من الغراء بدم غير لغة الأملنى لنى لا يفهمها إلا حصة صغيرة من دوى الثقافة الشعبية . وكان البحث عن هذه اللغة بحثاً عن شكل ، وعن صاعه جديدة لأفكاره ورؤاه لنى تكون في بونقة الاهتمام الحاد بقضايا مجتمعه والزعة المصنفة في صب دور هام فيه . ومن هنا كانت مقالته الانتدحه لأوى في « التيكيت والتيكيت » حريته الأولى عن طبعه هذه اللغة الموحية التى استحدثها عندما شول « هى صحيفة أدبية يهدية تنل صيت حكما وآداباً ومواعظ وفرائد ومضحكات بعبارة سهلة وتصور الحوادث والوقائع في صورة تراث إلبا النفس ويبل إليها القلب ، ويحرك ظاهرها المستهجن أن ياطها له معان مألوقة . يتهلك نفاها المخلق بأن تحته جمالا يمشق صجوها تيكيت ومدحها تيكيت . فلا تنكر عليها ما

تحدثك به قبل أن تطيقه على أحوالنا . فإلى إلا نغاث صدور ورفرات يصعدنا مقابلة حاضرها غامضينا^(٢٧)

مد هذه الانتاحية الماكرة يتحدث عبد الله النديم عن بعض ما يصبح فيها بعد من تعاليد القص الأساسيه لأنه يشير إلى « يمكن تسميته باللغة الإبتائية » ويتحدث عن وجود أكثر من مستوى . حد للمعنى في العمل وعن التشويق والسرور القصصى ، وعن اللغة السهلة وحتى شيء هام إذا ما درس لغة العصر المثقفة بالزخارف والخصات النضطية . وعما يمكن أن مدعو - بالمصطلح « معنى » - « حدب - المقامه » وكلها عناصر تشير إلى منطق تصور جديد للكتابة

لكن أهم ما يطرحه النديم في هذا المصطلح هو سيمون ما يدعو على صفحات حريته - التى لم يكن حريته إبحاراً بامعنى بدى نفسه اليوم . وإنما كما يقول هو صحيفة أدبية تهديية تشر أشياء « بالقصص الدالى والأليجورى التعليمى » ينطبق على أحوال . وبصور واقعة بمعنى أن مقدمه « التيكيت والتيكيت » ليس قصصاً وحكايات وإنما مادة واقعية فإذا علمنا أن العدد الأول الذى استشهدنا بافتتاحيته قد ضم أربع قطع من هذه الفصول التهديية كما سمها بنفسه في « الأستاذ » التى هى خليط من القص البدالى والأليجورى التعليمى هى « مجلس على لسان بالافرنجى » و« عربى هرج » و« سهرة الأبطال » و« هلة التقليد » أدركنا أهمية زعم النديم بأن « ما نحدثه شابه يعطى على أحوالنا » ويصبح من « مقابلة حاضرها غامضينا »

وإذا كان النديم - الذى لم يزعم يوماً أنه يكتب قصصاً - قد هتم تأكيد وثافة الصلة بين ما يكتبه والواقع الذى صدر عنه فإن إبراهيم المولى عندما بدأ عام ١٨٩٩ بشرى جريدة « الصباح الشرقى » سلسلة من المقامات المعاصرة على غرار ما فعله ابنه في العدم السابق حتى مقاماته « مرآة العالم » أو « حبيب موسى بن همام » ويبدو أنها كانت تنكس بالعمل على مرآتها الصقيلة صورة العالم من حوله بطريقة راسخة دفعت الإبحار إلى منه من مواصلة نشرها بعد أعداد قليلة وحدث سبب عنف نيرتها الاجتماعية ووضوح سخريتها البامية من الاحتلال الأحمى والأوضاع السياسية المتردية .

وقد استمر كتاب القصة المصرية . رواية وأنصوصة في تأكيده واقعية ما يقدمون إلى القراء معتبرين أن هذا التأكيد جوار مرور أسسهم لأعمالهم . وبعد أن نضجت الأحوال القصصية قليلاً أخذ هذا الكتاب في التصريح هو الآخر وأصبح مقدمة مفصلة للعمل تارة ومقدمة متصلة به أخرى فقد أخذ كتاب الأماصيص يكتبون مقدمات صافية لأعمالهم بشرحون فيها ما يريدون تقديمه للقارئ ومحاوروه في بعضها عن الأنصوصة وأصولها ومقوماتها^(٢٨) كما بدأوا عدداً من أقاصيصهم بمقدمات أو تمهيدات تحكى كيف انحدث إليهم مادة القصة من فم أصحابها مباشرة أو قلا عن مذكرتهم ورسائلهم وكان يكتب مقدمات بالبرهنة على أن قصته حقيقة

وقد واصل عدد كبير من كتاب الأنصوصة هذا التقليد مثل محمد و محمود يعقوب وعيسى وضحاك غيب وعدد من أعضاء المدرسة حدث

حقى جاء محمود طاهر لاشي فاجتث هذه المقدمات كلية من الأناصيص
دنيا وأنى أن مكعب لمجموعاته الأناصيصية أية مقدمات نقدية ، تاركا
هذه المهمة لأصدقائه من القاد . فقد تحول الافتراض بعد تأكيده عبر
عشرات القادح إلى تقليد .. إلى عرف بين الكاتب والقارىء على أن ما
يقدمه ليس واقعيا بالكامل ولكنه عمل قصصى له علاقاته بالواقع وله
مصادره عنه في الوقت نفسه . ومن هنا فإن الأناصيص الحقيقية قد
استمتت عن كل هذه المقدمات وأصبحت تقدم نفسها من البداية على
نما أناصيص لها استقلالها وها تقاليدها .. فما هذه التقاليد ؟

إذا كان حذف كل المقدمات غير الضرورية عن صدق الأناصيص
وراقصها قد أصبح من وليأت العمل الأناصيصي فإن الاختزال والإخبار
عن طريق الإيجاز أو التلخيص هو التقييد الأول للعمل الأناصيصي . لأن
هذه الطريقة المعتزلة الموحية في القصص هي التي تشحن الحملة الواحدة
باعتديد من المعاني والإحالات ، وتمكن الأناصيص من تكثف عالم
كامل في بضع صفحات . حد مثلا الجملة الافتتاحية في قصة تشيكوف
(لسيده صاحبة الكلب) - « قبل إن وجها جديدا قد شوهد على
أرسي ، سيده ومعهما كلب صغير » - لأن كمية المعلومات التي نحرقها بها
هذه جملة الموجزة خير دليل على قدرة الاختزال والتلخيص على أسر عالم
بأكمه في قصة حمدة من البكيات - « إنا نعرف صمسا أن المشهد يدور
في لبياء وأن هذا المبنى يقع في مدينة ساحلية جميلة لأن السببات
لا يسرن بكلايين على أرصفة الموانئ التجارية الكبرى » وأن الجو
رخي ، والفصل معتدل ، وربما كان الوقت قصيرا حريفا . ونعرف
بصا أن هذه المدينة الصغيرة هادئة لا يزورها كثيرون من الغرباء لأن
الواحد لا يلاحظ الوجوه الجديدة في مدينة كبيرة مريحة كبريتون
وعلاوة على ذلك فإن تعبير « قبل إن » يوحي بأن هناك بعض الثثرة
والقبيل والقال قد تدولت في جو هادئ في هذه المدينة العامية . ونعرف
أيضا أن شخصا ما قد استيقظ من ملل حياته ورتابتها على هذا القبيل
والذل ، وأنا سنعرف الكثير عنه .. أقول عنه لأن من الطبيعي أن يكون
الشخص الذي يهتم بالثثرة من النساء رجلا » (٢٩) . كل هذا نعرفه من
تلك الجملة الافتتاحية القصيرة .. ونعرف معه وسببه أهمية هذا
الأسلوب الذي يعتمد على الاختزال والتلخيص .

ومن تقاليد الأناصيص التي نعرفها من هذه الجملة الافتتاحية
بصيرة أن إبلاغ المعلومات إلى القارىء لابد أن يتم بأكثر الطرق
لا مباشرة وجيا . صحيح أن القارىء الكسول قد لا يته إلى
المعلومات التي تنقلها إليه القصة بهذه الطريقة وقد يجب عن طهته بعض
ما يريد الكاتب أن يوصله إليه . غير أن على كاتب الأناصيص أن يتصور
دائما أن قارئه مرهف الحس متوقد الذكاء ، وأن أقل إشارة تكن لقل
صيريد الكاتب أن يقدمه إليه ، وأن هناك شفرة خاصة من الإيماءات
الحية التي قد لا تلاحظها العين غير المدربة ولكن قارئه يعرفها حق
المعرفة . فالأناصيص كآحدث الأشكال القصصية القصيرة تستطيع أن
تفترض « أن كل ما عبر عنه بوصف في الأشكال القصصية المقدمة
مفهوم ومتعارف عليه في هذا الشكل الجديد » (٣٠) ومن ثم فلا داعي
لذكره على الإطلاق سواء أكان ذلك في أسلوب السرد أو تعاقب
الأحداث أو الإشارة إلى مكونات مشهد أو موقف

وأهم ما تنافى معظم الأناصيص عن ذكره وإن تفق الجميع عليه
هو ذلك التقليد الذي تنطوى عليه الأناصيص كشكل أدبي .
فالأناصيص دائما تقليد أدبي كبير يفترض أن الحياة ليست متصلة
ولكنها مقطعة أو متجزئة (٣١) وأن هذا التقطع أو الاجتزاء ليس مجرد
قطعة أو جزء من الحياة ولكنه الحياة دائما في توحدها وشموها وعمرانها
وكليتها معا . إن الأناصيص تزعم أن هذه الأجزاء المقطعة من الحياة
تحدث عن الحياة كلها وترب عنها . وحتى تستطيع هذه الأجزاء أن
عققت ذلك فعل الكاتب أن يفرضنا بأنه يعرف هذا الجزء - الكل الذي
يقدمه معرفة حقة ، معرفة تستند على خبرة به وإدراك بما تحصل به من
حقائق علمية أو فلسفية .. الخ

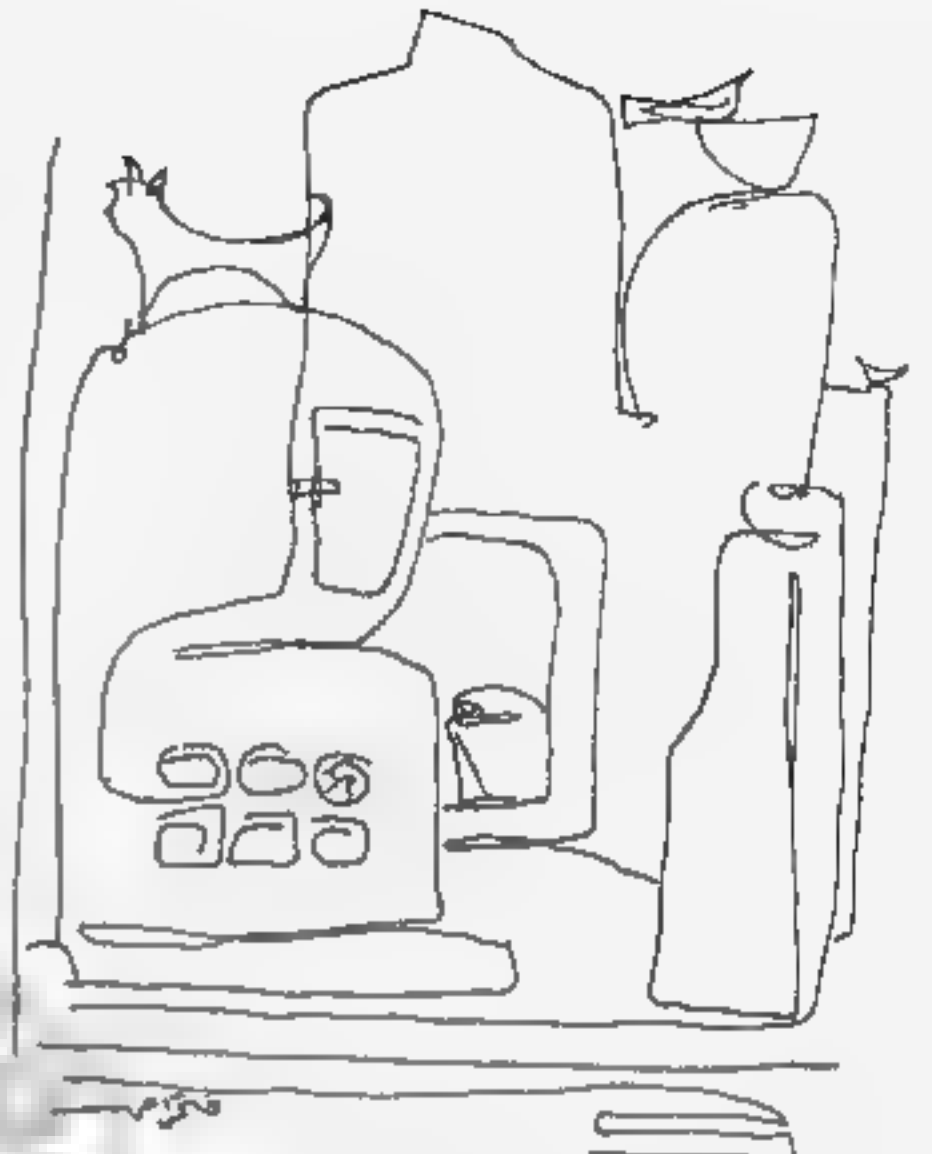
ومعرفة الكاتب العميقة بهذا الجزء - الكل الذي يقدمه له ، أو على
الأقل إيماننا بأنه يجوز على هذه المعرفة هي التي تمكن « الكاتب من
محاكاة مجموعة كبيرة ومركبة من الانفعالات والتجارب والخبرات الحسية
والأفكار الراسخة أو المقبولة والتي يفترض وجودها جميعا . وإذا
يستطيع القارىء الاستجابة لهذه المحاكاة بسبب خبرته الخاصة فإنه لن
يعلم الكاتب فيها كاملا » (٣٢) فالكاتب بمحاولته لأن يقدم الكل من
خلال الجزء بشير - عبر شفرته القصصية الخاصة - إلى عالم مختزن من
المعارف والأحاسيس التي تمكن القارىء من الاستجابة إليه .. وهو عالم
غامض مبهم ولكنه موجود وينبع باستمرار عبر تجربة الكاتب مع
القارىء وإسهامه في إضاءة بعض جوانب هذا العالم الثغرى الغامض
للهم المحتفل الذي ما تلبث أن تدب فيه الحياة ويهتف القارىء . هذا
لقد شعرنا بهذا ، أو هذا هو الأمر بدو . إني لم أفهمه هذا لوصرح
من قبل ! وغير ذلك من التعريفات الداعية التي تصاحب عملية
القراءة - الاستجابة عادة

وهناك افتراض أو تقليد آخر يتعلق بهذا الجزء - الكل .. فإذا كان
بإستيعاننا أن قبل جزءا ما على أنه مقنع ومنطقي ودان فإن الكل ليس
إلا افتراضا نظريا أو وها .. فلكل كاتب كله الخاص ، أي تصويره
الخاص عن العالم وهذا التصور الذي لا يسفر عن نفسه أبدا - ولا يجب
أن يسفر عن نفسه أبدا - بشكل بين في العمل ولكنه يشيع فيه كله
ولا يستطيع القارىء أن يضع يده على أي جزء من العمل الأناصيصي
ويقول هذا هو تصور الكاتب عن العالم . أقول هذا التصور هو الكل ،
وإن العمل الأناصيصي يمكن هذا الكل الجزء من أن يكون الجزء -
الكل أي أن يكون في حركة تفاعل دائمة مع الكل النظري المتصور
الوهمي الثالث - الحاصر في العمل معا

ولهذا كله يرى أو لولاي « أن القصة القصيرة حيلة مكثفة تعتمد على
الثقة المطلقة ، وهي وهم مكثف ، وإيجاز تكبيكي بارع كعرض واحد
من أشهر الحواف . لكنها مع ذلك لا تعتمد على الخداع ، لأن الوهم فيها
يعتمد على معرفتنا دائما بالأسلوب الذي يهض عنه والطريقة التي تكون
بها » (٣٣) أي أنه وهم قائم على مجموعة من التقاليد التي يعرفها الكاتب
والقارىء على السواء ، ومن هنا فإنه وهم راسخ منطقي له صلاته
وقدرته الداعية على التجديد وتوسيع أفق الوهم والنوامع معا وإرهاق
حس القارىء لها وبها في نفس الوقت . فما هي صورة هذا الوهم ؟ أو
الأخرى ما هي ملامحه الشائعة ؟

الوعي ومن الحساسية الفائقة يتناسق العناصر والخزنيات المكونة للعمل القصصى .

ومن هنا فإن وحدة الانطباع لا تعنى بالضرورة أن تتجه كل جزئيات القصصية إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة بنائية محكمة ، فقد تستطيع أن تحققه من خلال تفاعل عدد من العناصر المتناثرة ، أو تعاقب مجموعة من المقارقات ، أو جدل العديد من التناقض ، أو تراكم أشتات من الذكريات ، أو تعب التأملات التي تنشأ لشظايا المتناثرة التي يبدو لأول وهلة ألا رابط بينها ، أو تداخل عدد من أشكال الكتابة القصيرة لمخطة وتفاعلها إلى غير ذلك من الصيغ البائية التي يبدو أنها تقترب من البناء التعبدى المحكم ، ولكنها مع ذلك تخلق انصباعاً أو انزياحاً واحداً وقد يقال إن توسيع أفق المكونات البائية المؤدية لوحدة الانطباع يخرج بها عن أن تكون حصيصه محيرة بالقصصية ، وبمعنى عمه عامة لكل أشكال القصة من رواية وسيرة ومسرحية .. غير أن وحدة الانطباع القصصية برغم اتساعها لتشمل كل انصباع البائية بسبقه تظل متميزة عن وحدة الأثر التي تحلها الأشكال الأدبية لأطول بتركيزها وتحديدتها وقصرها وبامتزاجها بالخصيص البائية الدنية وهي لحظة الأزمة



ولحظة الأزمة هي لحظة القصصية الأخيرة لحظة الكشف والاكتشاف ، ولذلك سمى جويس هذه اللحظات بالإشرافات أو الكشوف أو الفسحات بلغة الصورية . فقال مايركر كاتب القصص على شخصية واحدة في إيسود واحد ، وبدلاً من تتبع تطورها فإنه يكشف عنها في لحظة معينة . وهذه اللحظة غالباً ما تكون اللحظة التي تناب فيها الشخصية بعض التحولات الحاسمة في مجراها أو فهمها (٢٢) وغالباً ما تتركنا القصة دون أن نعرف أثر هذا التحول أو هذا الكشف على الشخصية ولكنها تتركنا وقد تبقتنا من أهمية هذا الكشف وثقله وفداحة معاً ، ليس فقط لأنه كشف الشخصية ولكن لأنه كشف القارئ نفسه لها معاً : الكشف والشخصية . ودالماً ما يكون للتفاعل بين الكشفين دوره الواضح في تأثير القصة على القارئ وفي مدى تعمقها في نفسه .

ولحظة الأزمة لا تعنى - بالضرورة - أن تكون لحظة قصيرة ، فقد تستغرق عملية الكشف هذه زمناً طويلاً ، ولا تتطلب أن تعنى الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده برغم معايشتها له ، ولكنها تستلزم أن يدرك القارئ كلاً من التوتر الصانع للأزمة وبصراحة التي ينطوي عليها الاكتشاف ، ففي قصة بجي حتى « امرأة مسكينة » لا نذكر بطلانها فتحمي أنها قد أجهزت تدريجياً وببطء على زوجها قواد ولا تعنى بأي حال من الأحوال أن في سلوكها إرغامه أي شائبة ، ولكن القارئ يكشف من خلال روايتها هي هذه الحقيقة الصادمة ، ويكتشف معها أيضاً خبيثة التي جنت على قواد هي نفسها خبيثة لطموحها الأعلى الذي جعلها محق ودون أن تدري « امرأة مسكينة » . وقد استغرق هذا الكشف أو هذا التحول عدة شهور في القصة ولكنه مع ذلك يصعب لحظة الأزمة الواضحة فيها والمتوهجة بالتوتر الذي ينبثق من اتساق التصميم وبوازمه .

البناء القصصى : خصائصه وملائمته

ثمة اتفاق بين عدد كبير من دارسى القصص على ضرورة توافر ثلاث خصائص رئيسية في أى عمل أدبى حتى يستصبح أن يدعوه بارتياح قصصية . وهذه الخصائص الثلاث هي وحدة الأثر أو الانطباع وخطة الأزمة واتساق التصميم وسوف نتحدث عن هذه الخصائص الأساسية قبل تناول ملامح البناء القصصى نفسه . والخصائص أعم من الملامح ومن هنا نصلح مقدمة لها ولنبدأ بأولى هذه الخصائص وأشهرها وهي وحدة الأثر أو الانطباع .

ونعتبر وحدة الأثر أو الانطباع من أهم خصائص القصصية وأكثرها صريحاً في أذهان كتابها وقرائها على السواء . ليس فقط لبساطتها وسهولتها فمن الصيحي أن نتوقع أثراً واحداً من عمل على هذه الدرجة من القصر ، ولكن أيضاً لأنها من أكثر الخصائص تداولاً إلى الحد الذي نوثق معه أن تكون القاسم المشترك الأعظم في معظم تعرجات القصص في القواميس والموسوعات (٢٣) . وقد يلور إدجار آلان بو هذا الاصطلاح عام ١٨٤٢ واعتبره للخصيص البائية الأساسية للقصصية والنتاج الطبيعي لوعي الكاتب بحرفته ومهارته في توظيف كل عناصر القصصية خلق هذا الأثر الواحد . فقصر العمل القصصى لا يسمح بأي حال من الأحوال بالتراخي أو الاستطراد أو تعدد المسارات ويتطلب قدر كبير من التكثيف والتركيز واستئصال أية روائد مشتتة ولا يسمح بحصة زائدة أو عبارة مكروية أو حتى إيضاح مقبول ، ناهيك عن الإيضاحات المتسلسلة أو الزاعقة . فالقصصية أكثر الأشكال الأدبية اقتراباً من كتابة الشعر وتوجهه وتركيزه . وهي لذلك لا تعتمد أساساً على وهي الكاتب بأدوات حرفته كما يطالب آلان بو وإعنا على مزيج من هذا

٣-٤) قد يظهر في عدة احتمالات مثل :

١-٣-٤

١-٤-٣

١-٣-٤

١-٣-٤

١-٣-٤

واختيار الكاتب لترتيب رمزي معين لهذه الأحداث أو لحرييات هذا الحدث من هذه الترتيبات المتاحة يمثل ترتيب زمن الحكمة .. وهو بالقطع ترتيب واحد من عدد كبير من الترتيبات المحتملة التي تشكل في مجموعها زمن « القصة » . أما زمن القصص نفسه فهو مريح من زمن الحكمة والزمن اللغوي الذي تصاغ فيه الأفعال أو تستخدم معه مجموعة معينة من الصيغ والاشتقاقات . وهنا يدخل عنصر الاستمرارية أيضا إلى جوار عنصر الترتيب . بمعنى أن يحدد العمل القصصى عدة صفحات لوصف حدث يستغرق وقوعه ثاية أو دقيقة ، بينما يسرد علينا ماداري السنوات الخمس التالية لهذه الدقيقة أو لسابقة عليها في جملة واحدة أو ققرة واحدة . أما زمن القراء فهو الزمن الذي تستغرقه القراءة . قراءة وصف ماداري هذه الدقيقة والتي تحتاج منا إلى ساعة وربما إلى ساعات ، بينما يحتاج منا قراءة ماداري السنوات الخمس إلى دقيقة أو دقائق . ودراسة العلاقة المعقدة بين هذه الأزمنة المختلفة من الأمور التي تكشف لنا عن الكثير من أسرار العمل القصصى وتفتح لنا آفاقا معيارية لدراسته بصورة شائقة جديدة (٢٨) .

ولا يمكننا الحديث عن كل هذه الأزمنة دون التسليم ببعض تقديرات أوليات الزمن القصصى من ضرورة تحرير الزمن الذي نحطاه القصص من بقية الزمن الذي يطرق فيه هذا الزمن الذي اخترناه ، أى تخليصه من الزمن العام بحيث لا يبدو وكأنه زمن مقتطع من سياق زمن عام لا نعرفه بل زمن متكامل مستقل له خاصية الخاص ، وبالتالي له خاصية التميز ومستقبله الذي يمكن اكتشافه والتنبؤ به . ولتحرير الزمن القصصى من بقية الزمن المحيط به يعنى بالقطع إيجاد الطرق الكيفية بتجميع كمية المعلومات المطلوبة عن ماضيه (٢٩) بحيث يستطيع القارئ استيعاب هذا الزمن وإدراك استقلالته بأقل مجهود ممكن

وإذا كنا قد تحدثنا الآن عن حدث له زمن فلا بد أن يجرى هذا الحدث لشخصيات وأن يحدث في مكان ما . ولا تغفل الشخصية أهمية من الحدث ، ولا المكان أهمية عن الزمن ، وإن كان أكثر استطرادا من الزمن وأقل علاقته منه . والذين يدكرون فيلم راخامون أو السحرة المسرحية عنه يعرفون أن كل شيء فيه قد تغير بتغير الراوى وأن الشيء الثابت الراى الوحيد في كل الروايات المتعددة بل المتناقضة هو المكان . ومع ذلك فإننى لا أريد أن أكرر ما مرره جميعا عن أهمية المكان وعلاقة العلاقة بينه وبين الشخصية والحدث على السواء وتترج هذه العلاقة وقتها . ولكننى أحب أن أشير هنا إلى أن المكان الذي تصوره القصص هو مكان قصصى قد يشاهد غيره من الأمكنة التي نعرفها ولكن له تفرده الخاص ولاواقعته الخاصة . فمن المستحيل أن يكون

وإنساق التصميم هو الخصبة البتائية الثالثة التي تقودنا في الواقع إلى دراسة الملامح والعناصر الساتية المختطة التي يهيم عليها أو يتكون منها الشكل القصصى من شخصية وحكمة وحدث وزمن . الح غير أن كثيرا من النقاد يربطون تساق التصميم بإحكام الحكمة ، ليس فقط لأن إدجار آلان بو الذى صاغ هذا المصطلح قد صمى به تساق تصميم الحكمة ، ولكن أيضا لأن الحكمة هي أظهر عناصر البناء القصصى تدللاً على تساق التصميم لأنها تعنى في الواقع أسلوب ترتيب الأحداث وفقا للنسق الذى يميز أو يجمع موقعا بعينه ، وبالتالي يطور القصصية عليها

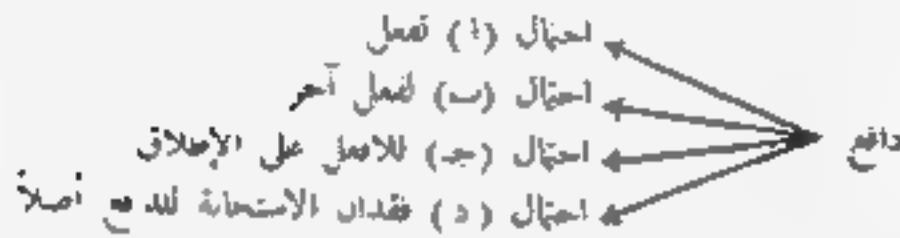
وترتيب أحداث حكمة ما لا يتطلب أن يتفق هذا الترتيب مع الترتيب الواقعى أو التسلسل الزمنى لها وإنما يوضع لمناطق القصصية الداعلى أو بالأحرى لتساق تصميمها الخاص . « إذ يستطيع الكاتب أن يسبق الأحداث في قصة وفق عدد كبير من الطرق وأن يعالج بعضها على أنها مجرد تفاصيل فيما يشير إلى بعضها الآخر إشارة واضحة ، أو جملة تماما إذا شاء » (٣٠) ومن هنا فإن هناك فارقا كبيرا بين « القصة » والحكمة لأن « القصة » التي تنطوى عليها أية قصصية هي مجموعة الحريات التي صاغها مزينة ترتيبا زمنيا أو زمنيا سببيا وفق حدوثها في الواقع أو وفق أى ترتيب آخر يمكن أن ترتبها به . أما حكمة أى قصصية فهي النسق الذى رتب به أحداث هذه « القصة » في هذه القصصية المعينة . وهو ترتيب قد يتفق مع ترتيب حدوثها في الواقع وقد يختلف عنه (٣١) غير أن أى ترتيب لابد أن ينطوى على منطق يربط هذه الأحداث ببعضها وفق نسق تحتمل فيه هذه الأحداث مكانات مختلفة لا يمكن أن تكون لجميع الأحداث أو جزئياتها نفس الدرجة من الأهمية

وينطوى تطور الأحداث أو نتائجها ، داخل حكمة القصصية متأسكة ، على عملية تحديد أو تقليل عدد الاحتمالات المتاحة باستمرار ، بصورة يبرز معها منطق القصصية الخاص ، الذى يؤسس عبر تحقيق الحكمة ضرورته وحيثيته . وهي ضرورة خاصة بالقصصية ذاتها وبعدها بها . قد تهيم على احتمالات إلى المنطق العام أو على افتراضات لا وجود لها خارج عالم القصصية المحدود . لكن من الضروري أن يؤسس هذا التسامع منطق الذى يمكننا من استيعاب « القصة » من جهة ومن الاستجابة لإشارات الكاتب المستقبلية ، أى التي تتعلق باستقلال الأحداث وتوهم تقدم بعضها أو تمهد له ، أو الماصوية التي تشير إلى ماضى هذا الحدث .. أو على وجه التحديد ماضى زمن الحدث الخاص .

وزمن الحدث ينطوى على مجموعة من الأزمنة هي زمن الحكمة وزمن « القصة » وزمن العمل القصصى نفسه ثم زمن قرائه ، وكل هذه الأزمنة متداخلة ومتعاطلة معاً ولكل منها ترتيب واستمرارية ووثيرة .. وقبل الحديث عن عناصر الزمن الثلاثة هذه لابد من التمييز بين هذه الأزمنة المختلفة . فمن الحكمة يختلف عن زمن « القصة » لأن زمن الحكمة قد يربط وفق أى ترتيب من الترتيبات المحتملة لزمن « القصة » . بمعنى أن حدثا واقعيا له ترتيب زمنى على شكل (١-٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨-٩-١٠-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٣-٣٤-٣٥-٣٦-٣٧-٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢-٤٣-٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩-٥٠-٥١-٥٢-٥٣-٥٤-٥٥-٥٦-٥٧-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٦٩-٧٠-٧١-٧٢-٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٢-٨٣-٨٤-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-٩٥-٩٦-٩٧-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠١-١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥-١٠٦-١٠٧-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١-١١٢-١١٣-١١٤-١١٥-١١٦-١١٧-١١٨-١١٩-١٢٠-١٢١-١٢٢-١٢٣-١٢٤-١٢٥-١٢٦-١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٣٨-١٣٩-١٤٠-١٤١-١٤٢-١٤٣-١٤٤-١٤٥-١٤٦-١٤٧-١٤٨-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٣-١٥٤-١٥٥-١٥٦-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٧٢-١٧٣-١٧٤-١٧٥-١٧٦-١٧٧-١٧٨-١٧٩-١٨٠-١٨١-١٨٢-١٨٣-١٨٤-١٨٥-١٨٦-١٨٧-١٨٨-١٨٩-١٩٠-١٩١-١٩٢-١٩٣-١٩٤-١٩٥-١٩٦-١٩٧-١٩٨-١٩٩-٢٠٠-٢٠١-٢٠٢-٢٠٣-٢٠٤-٢٠٥-٢٠٦-٢٠٧-٢٠٨-٢٠٩-٢١٠-٢١١-٢١٢-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠-٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩-٢٣٠-٢٣١-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٣٨-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٣-٢٥٤-٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨-٢٥٩-٢٦٠-٢٦١-٢٦٢-٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٧٩-٢٨٠-٢٨١-٢٨٢-٢٨٣-٢٨٤-٢٨٥-٢٨٦-٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩-٢٩٠-٢٩١-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥-٢٩٦-٢٩٧-٢٩٨-٢٩٩-٣٠٠-٣٠١-٣٠٢-٣٠٣-٣٠٤-٣٠٥-٣٠٦-٣٠٧-٣٠٨-٣٠٩-٣١٠-٣١١-٣١٢-٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨-٣١٩-٣٢٠-٣٢١-٣٢٢-٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥-٣٢٦-٣٢٧-٣٢٨-٣٢٩-٣٣٠-٣٣١-٣٣٢-٣٣٣-٣٣٤-٣٣٥-٣٣٦-٣٣٧-٣٣٨-٣٣٩-٣٤٠-٣٤١-٣٤٢-٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧-٣٤٨-٣٤٩-٣٥٠-٣٥١-٣٥٢-٣٥٣-٣٥٤-٣٥٥-٣٥٦-٣٥٧-٣٥٨-٣٥٩-٣٦٠-٣٦١-٣٦٢-٣٦٣-٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧-٣٦٨-٣٦٩-٣٧٠-٣٧١-٣٧٢-٣٧٣-٣٧٤-٣٧٥-٣٧٦-٣٧٧-٣٧٨-٣٧٩-٣٨٠-٣٨١-٣٨٢-٣٨٣-٣٨٤-٣٨٥-٣٨٦-٣٨٧-٣٨٨-٣٨٩-٣٩٠-٣٩١-٣٩٢-٣٩٣-٣٩٤-٣٩٥-٣٩٦-٣٩٧-٣٩٨-٣٩٩-٤٠٠-٤٠١-٤٠٢-٤٠٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٠٦-٤٠٧-٤٠٨-٤٠٩-٤١٠-٤١١-٤١٢-٤١٣-٤١٤-٤١٥-٤١٦-٤١٧-٤١٨-٤١٩-٤٢٠-٤٢١-٤٢٢-٤٢٣-٤٢٤-٤٢٥-٤٢٦-٤٢٧-٤٢٨-٤٢٩-٤٣٠-٤٣١-٤٣٢-٤٣٣-٤٣٤-٤٣٥-٤٣٦-٤٣٧-٤٣٨-٤٣٩-٤٤٠-٤٤١-٤٤٢-٤٤٣-٤٤٤-٤٤٥-٤٤٦-٤٤٧-٤٤٨-٤٤٩-٤٥٠-٤٥١-٤٥٢-٤٥٣-٤٥٤-٤٥٥-٤٥٦-٤٥٧-٤٥٨-٤٥٩-٤٦٠-٤٦١-٤٦٢-٤٦٣-٤٦٤-٤٦٥-٤٦٦-٤٦٧-٤٦٨-٤٦٩-٤٧٠-٤٧١-٤٧٢-٤٧٣-٤٧٤-٤٧٥-٤٧٦-٤٧٧-٤٧٨-٤٧٩-٤٨٠-٤٨١-٤٨٢-٤٨٣-٤٨٤-٤٨٥-٤٨٦-٤٨٧-٤٨٨-٤٨٩-٤٩٠-٤٩١-٤٩٢-٤٩٣-٤٩٤-٤٩٥-٤٩٦-٤٩٧-٤٩٨-٤٩٩-٥٠٠-٥٠١-٥٠٢-٥٠٣-٥٠٤-٥٠٥-٥٠٦-٥٠٧-٥٠٨-٥٠٩-٥١٠-٥١١-٥١٢-٥١٣-٥١٤-٥١٥-٥١٦-٥١٧-٥١٨-٥١٩-٥٢٠-٥٢١-٥٢٢-٥٢٣-٥٢٤-٥٢٥-٥٢٦-٥٢٧-٥٢٨-٥٢٩-٥٣٠-٥٣١-٥٣٢-٥٣٣-٥٣٤-٥٣٥-٥٣٦-٥٣٧-٥٣٨-٥٣٩-٥٤٠-٥٤١-٥٤٢-٥٤٣-٥٤٤-٥٤٥-٥٤٦-٥٤٧-٥٤٨-٥٤٩-٥٥٠-٥٥١-٥٥٢-٥٥٣-٥٥٤-٥٥٥-٥٥٦-٥٥٧-٥٥٨-٥٥٩-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٦٤-٥٦٥-٥٦٦-٥٦٧-٥٦٨-٥٦٩-٥٧٠-٥٧١-٥٧٢-٥٧٣-٥٧٤-٥٧٥-٥٧٦-٥٧٧-٥٧٨-٥٧٩-٥٨٠-٥٨١-٥٨٢-٥٨٣-٥٨٤-٥٨٥-٥٨٦-٥٨٧-٥٨٨-٥٨٩-٥٩٠-٥٩١-٥٩٢-٥٩٣-٥٩٤-٥٩٥-٥٩٦-٥٩٧-٥٩٨-٥٩٩-٦٠٠-٦٠١-٦٠٢-٦٠٣-٦٠٤-٦٠٥-٦٠٦-٦٠٧-٦٠٨-٦٠٩-٦١٠-٦١١-٦١٢-٦١٣-٦١٤-٦١٥-٦١٦-٦١٧-٦١٨-٦١٩-٦٢٠-٦٢١-٦٢٢-٦٢٣-٦٢٤-٦٢٥-٦٢٦-٦٢٧-٦٢٨-٦٢٩-٦٣٠-٦٣١-٦٣٢-٦٣٣-٦٣٤-٦٣٥-٦٣٦-٦٣٧-٦٣٨-٦٣٩-٦٤٠-٦٤١-٦٤٢-٦٤٣-٦٤٤-٦٤٥-٦٤٦-٦٤٧-٦٤٨-٦٤٩-٦٥٠-٦٥١-٦٥٢-٦٥٣-٦٥٤-٦٥٥-٦٥٦-٦٥٧-٦٥٨-٦٥٩-٦٦٠-٦٦١-٦٦٢-٦٦٣-٦٦٤-٦٦٥-٦٦٦-٦٦٧-٦٦٨-٦٦٩-٦٧٠-٦٧١-٦٧٢-٦٧٣-٦٧٤-٦٧٥-٦٧٦-٦٧٧-٦٧٨-٦٧٩-٦٨٠-٦٨١-٦٨٢-٦٨٣-٦٨٤-٦٨٥-٦٨٦-٦٨٧-٦٨٨-٦٨٩-٦٩٠-٦٩١-٦٩٢-٦٩٣-٦٩٤-٦٩٥-٦٩٦-٦٩٧-٦٩٨-٦٩٩-٧٠٠-٧٠١-٧٠٢-٧٠٣-٧٠٤-٧٠٥-٧٠٦-٧٠٧-٧٠٨-٧٠٩-٧١٠-٧١١-٧١٢-٧١٣-٧١٤-٧١٥-٧١٦-٧١٧-٧١٨-٧١٩-٧٢٠-٧٢١-٧٢٢-٧٢٣-٧٢٤-٧٢٥-٧٢٦-٧٢٧-٧٢٨-٧٢٩-٧٣٠-٧٣١-٧٣٢-٧٣٣-٧٣٤-٧٣٥-٧٣٦-٧٣٧-٧٣٨-٧٣٩-٧٤٠-٧٤١-٧٤٢-٧٤٣-٧٤٤-٧٤٥-٧٤٦-٧٤٧-٧٤٨-٧٤٩-٧٥٠-٧٥١-٧٥٢-٧٥٣-٧٥٤-٧٥٥-٧٥٦-٧٥٧-٧٥٨-٧٥٩-٧٦٠-٧٦١-٧٦٢-٧٦٣-٧٦٤-٧٦٥-٧٦٦-٧٦٧-٧٦٨-٧٦٩-٧٧٠-٧٧١-٧٧٢-٧٧٣-٧٧٤-٧٧٥-٧٧٦-٧٧٧-٧٧٨-٧٧٩-٧٨٠-٧٨١-٧٨٢-٧٨٣-٧٨٤-٧٨٥-٧٨٦-٧٨٧-٧٨٨-٧٨٩-٧٩٠-٧٩١-٧٩٢-٧٩٣-٧٩٤-٧٩٥-٧٩٦-٧٩٧-٧٩٨-٧٩٩-٨٠٠-٨٠١-٨٠٢-٨٠٣-٨٠٤-٨٠٥-٨٠٦-٨٠٧-٨٠٨-٨٠٩-٨١٠-٨١١-٨١٢-٨١٣-٨١٤-٨١٥-٨١٦-٨١٧-٨١٨-٨١٩-٨٢٠-٨٢١-٨٢٢-٨٢٣-٨٢٤-٨٢٥-٨٢٦-٨٢٧-٨٢٨-٨٢٩-٨٣٠-٨٣١-٨٣٢-٨٣٣-٨٣٤-٨٣٥-٨٣٦-٨٣٧-٨٣٨-٨٣٩-٨٤٠-٨٤١-٨٤٢-٨٤٣-٨٤٤-٨٤٥-٨٤٦-٨٤٧-٨٤٨-٨٤٩-٨٥٠-٨٥١-٨٥٢-٨٥٣-٨٥٤-٨٥٥-٨٥٦-٨٥٧-٨٥٨-٨٥٩-٨٦٠-٨٦١-٨٦٢-٨٦٣-٨٦٤-٨٦٥-٨٦٦-٨٦٧-٨٦٨-٨٦٩-٨٧٠-٨٧١-٨٧٢-٨٧٣-٨٧٤-٨٧٥-٨٧٦-٨٧٧-٨٧٨-٨٧٩-٨٨٠-٨٨١-٨٨٢-٨٨٣-٨٨٤-٨٨٥-٨٨٦-٨٨٧-٨٨٨-٨٨٩-٨٩٠-٨٩١-٨٩٢-٨٩٣-٨٩٤-٨٩٥-٨٩٦-٨٩٧-٨٩٨-٨٩٩-٩٠٠-٩٠١-٩٠٢-٩٠٣-٩٠٤-٩٠٥-٩٠٦-٩٠٧-٩٠٨-٩٠٩-٩١٠-٩١١-٩١٢-٩١٣-٩١٤-٩١٥-٩١٦-٩١٧-٩١٨-٩١٩-٩٢٠-٩٢١-٩٢٢-٩٢٣-٩٢٤-٩٢٥-٩٢٦-٩٢٧-٩٢٨-٩٢٩-٩٣٠-٩٣١-٩٣٢-٩٣٣-٩٣٤-٩٣٥-٩٣٦-٩٣٧-٩٣٨-٩٣٩-٩٤٠-٩٤١-٩٤٢-٩٤٣-٩٤٤-٩٤٥-٩٤٦-٩٤٧-٩٤٨-٩٤٩-٩٥٠-٩٥١-٩٥٢-٩٥٣-٩٥٤-٩٥٥-٩٥٦-٩٥٧-٩٥٨-٩٥٩-٩٦٠-٩٦١-٩٦٢-٩٦٣-٩٦٤-٩٦٥-٩٦٦-٩٦٧-٩٦٨-٩٦٩-٩٧٠-٩٧١-٩٧٢-٩٧٣-٩٧٤-٩٧٥-٩٧٦-٩٧٧-٩٧٨-٩٧٩-٩٨٠-٩٨١-٩٨٢-٩٨٣-٩٨٤-٩٨٥-٩٨٦-٩٨٧-٩٨٨-٩٨٩-٩٩٠-٩٩١-٩٩٢-٩٩٣-٩٩٤-٩٩٥-٩٩٦-٩٩٧-٩٩٨-٩٩٩-١٠٠٠-١٠٠١-١٠٠٢-١٠٠٣-١٠٠٤-١٠٠٥-١٠٠٦-١٠٠٧-١٠٠٨-١٠٠٩-١٠١٠-١٠١١-١٠١٢-١٠١٣-١٠١٤-١٠١٥-١٠١٦-١٠١٧-١٠١٨-١٠١٩-١٠٢٠-١٠٢١-١٠٢٢-١٠٢٣-١٠٢٤-١٠٢٥-١٠٢٦-١٠٢٧-١٠٢٨-١٠٢٩-١٠٣٠-١٠٣١-١٠٣٢-١٠٣٣-١٠٣٤-١٠٣٥-١٠٣٦-١٠٣٧-١٠٣٨-١٠٣٩-١٠٤٠-١٠٤١-١٠٤٢-١٠٤٣-١٠٤٤-١٠٤٥-١٠٤٦-١٠٤٧-١٠٤٨-١٠٤٩-١٠٥٠-١٠٥١-١٠٥٢-١٠٥٣-١٠٥٤-١٠٥٥-١٠٥٦-١٠٥٧-١٠٥٨-١٠٥٩-١٠٦٠-١٠٦١-١٠٦٢-١٠٦٣-١٠٦٤-١٠٦٥-١٠٦٦-١٠٦٧-١٠٦٨-١٠٦٩-١٠٧٠-١٠٧١-١٠٧٢-١٠٧٣-١٠٧٤-١٠٧٥-١٠٧٦-١٠٧٧-١٠٧٨-١٠٧٩-١٠٨٠-١٠٨١-١٠٨٢-١٠٨٣-١٠٨٤-١٠٨٥-١٠٨٦-١٠٨٧-١٠٨٨-١٠٨٩-١٠٩٠-١٠٩١-١٠٩٢-١٠٩٣-١٠٩٤-١٠٩٥-١٠٩٦-١٠٩٧-١٠٩٨-١٠٩٩-١١٠٠-١١٠١-١١٠٢-١١٠٣-١١٠٤-١١٠٥-١١٠٦-١١٠٧-١١٠٨-١١٠٩-١١١٠-١١١١-١١١٢-١١١٣-١١١٤-١١١٥-١١١٦-١١١٧-١١١٨-١١١٩-١١٢٠-١١٢١-١١٢٢-١١٢٣-١١٢٤-١١٢٥-١١٢٦-١١٢٧-١١٢٨-١١٢٩-١١٣٠-١١٣١-١١٣٢-١١٣٣-١١٣٤-١١٣٥-١١٣٦-١١٣٧-١١٣٨-١١٣٩-١١٤٠-١١٤١-١١٤٢-١١٤٣-١١٤٤-١١٤٥-١١٤٦-١١٤٧-١١٤٨-١١٤٩-١١٥٠-١١٥١-١١٥٢-١١٥٣-١١٥٤-١١٥٥-١١٥٦-١١٥٧-١١٥٨-١١٥٩-١١٦٠-١١٦١-١١٦٢-١١٦٣-١١٦٤-١١٦٥-١١٦٦-١١٦٧-١١٦٨-١١٦٩-١١٧٠-١١٧١-١١٧٢-١١٧٣-١١٧٤-١١٧٥-١١٧٦-١١٧٧-١١٧٨-١١٧٩-١١٨٠-١١٨١-١١٨٢-١١٨٣-١١٨٤-١١٨٥-١١٨٦-١١٨٧-١١٨٨-١١٨٩-١١٩٠-١١٩١-١١٩٢-١١٩٣-١١٩٤-١١٩٥-١١٩٦-١١٩٧-١١٩٨-١١٩٩-١٢٠٠-١٢٠١-١٢٠٢-١٢٠٣-١٢٠٤-١٢٠٥-١٢٠٦-١٢٠٧-١٢٠٨-١٢٠٩-١٢١٠-١٢١١-١٢١٢-١٢١٣-١٢١٤-١٢١٥-١٢١٦-١٢١٧-١٢١٨-١٢١٩-١٢٢٠-١٢٢١-١٢٢٢-١٢٢٣-١٢٢٤-١٢٢٥-١٢٢٦-١٢٢٧-١٢٢٨-١٢٢٩-١٢٣٠-١٢٣١-١٢٣٢-١٢٣٣-١٢٣٤-١٢٣٥-١٢٣٦-١٢٣٧-١٢٣٨-١٢٣٩-١٢٤٠-١٢٤١-١٢٤٢-١٢٤٣-١٢٤٤-١٢٤٥-١٢٤٦-١٢٤٧-١٢٤٨-١٢٤٩-١٢٥٠-١٢٥١-١٢٥٢-١٢٥٣-١٢٥٤-١٢٥٥-١٢٥٦-١٢٥٧-١٢٥٨-١٢٥٩-١٢٦٠-١٢٦١-١٢٦٢-١٢٦٣-١٢٦٤-١٢٦٥-١٢٦٦-١٢٦٧-١٢٦٨-١٢٦٩-١٢٧٠-١٢٧١-١٢٧٢-١٢٧٣-١٢٧٤-١٢٧٥-١٢٧٦-١٢٧٧-١٢٧٨-١٢٧٩-١٢٨٠-١٢٨١-١٢٨٢-١٢٨٣-١٢٨٤-١٢٨٥-١٢٨٦-١٢٨٧-١٢٨٨-١٢٨٩-١٢٩٠-١٢٩١-١٢٩٢-١٢٩٣-١٢٩٤-١٢٩٥-١٢٩٦-١٢٩٧-١٢٩٨-١٢٩٩-١٣٠٠-١٣٠١-١٣٠٢-١٣٠٣-١٣٠٤-١٣٠٥-١٣٠٦-١٣٠٧-١٣٠٨-١٣٠٩-١٣١٠-١٣١١-١٣١٢-١٣١٣-١٣١٤-١٣١٥-١٣١٦-١٣١٧-١٣١٨-١٣١٩-١٣٢٠-١٣٢١-١٣٢٢-١٣٢٣-١٣٢٤-١٣٢٥-١٣٢٦-١٣٢٧-١٣٢٨-١٣٢٩-١٣٣٠-١٣٣١-١٣٣٢-١٣٣٣-١٣٣٤-١٣٣٥-١٣٣٦-١٣٣٧-١٣٣٨-١٣٣٩-١٣٤٠-١٣٤١-١٣٤٢-١٣٤٣-١٣٤٤-١٣٤٥-١٣٤٦-١٣٤٧-١٣٤٨-١٣٤٩-١٣٥٠-١٣٥١-١٣٥٢-١٣٥٣-١٣٥٤-١٣٥٥-١٣٥٦-١٣٥٧-١٣٥٨-١٣٥٩-١٣٦٠-١٣٦١-١٣٦٢-١٣٦٣-١٣٦٤-١٣٦٥-١٣٦٦-١٣٦٧-١٣٦٨-١٣٦٩-١٣٧٠-١٣٧١-١٣٧٢-١٣٧٣-١٣٧٤-١٣٧٥-١٣٧٦-١٣٧٧-١٣٧٨-١٣٧٩-١٣٨٠-١٣٨١-١٣٨٢-١٣٨٣-١٣٨٤-١٣٨٥-١٣٨٦-١٣٨٧-١٣٨٨-١٣٨٩-١٣٩٠-١٣٩١-١٣٩٢-١٣٩٣-١٣٩٤-١٣٩٥-١٣٩٦-١٣٩٧-١٣٩٨-١٣٩٩-١٤٠٠-١٤٠١-١٤٠٢-١٤٠٣-١٤٠٤-١٤٠٥-١٤٠٦-١٤٠٧-١٤٠٨-١٤٠٩-١٤١٠-١٤١١-١٤١٢-١٤١٣-١٤١٤-١٤١٥-١٤١٦-١٤١٧-١٤١٨-١٤١٩-١٤٢٠-١٤٢١-١

ملحة أما في الشخصية التي تركز على ذاتها فإن صفاتها معطوبة لأنها
وليس لاستدعاء فعل معين .. ومن هنا فإن العلاقة المباشرة بين الدافع
والفعل في النوع الأول .

دافع ← فعل (عوري ، مباشر ، ومحدد ، مشروط)
تتحول إلى



وسواء أكانت الشخصية ، أو بالأحرى راسمها . من النوع الأول و
الثاني فإن الشخصية في القصص لا بد أن تكون شخصية مستقلة و
متكاملة في حدود الدور الذي تصطلح به داخل العمل . وأن يكون لها
تجزؤها وتفردها الذي يمكثنا من التعامل معها كشخصية متكاملة لها
خصائصها الحسية أو العقلية أو النفسية المحددة . ولابد أن يكون هذه
الخصائص ترتيبها الخاص على المحور الاستداعي بعلاقات هذه الخصائص
بالصورة التي تستطيع معها أن تشير معناها إلى حدث أو فعل ما هي الصورة
التي ونقول بوجود علاقة وثيقة بين هذا الحدث وتلك الشخصية
فخصائص الشخصية تقع على محور معابر لذلك الذي تقع عليه
الأحداث والتصرفات . برغم التعامل المستمر بين المحورين

وإذا كان الفرد والاستقلال من أهم خصائص الشخصية
القصصية فإن الابتعاد عن البطولة الملحمية تأتي بعد الفرد مباشرة
فالشخصيات القصصية أبطال مفلوبون .. فهم ليسوا المسيح على
الحبل وهو يخط الناس في لغة مجده ، ولكنهم المسيح على الحجة أو فرق
الصليب في محالته نوع من البطولة بلا شك ولكنها تلك البطولة
الحديثة الصامتة بل أقول المتهورة ، بطولة الجند والمعاناة والحزن وحقائق
الشدائد . وهي صيغة البطولة المناسبة لأفراد الجماعات المعاصرة أو
للقهورة التي تتحدى بهم الأقاصيص . هؤلاء الأفراد الذين توارفهم
صيواتهم الصغيرة المستحيلة التحقيق والذين تعددهم أشواقهم المهددة
ولكنهم يحاللون ، بكبرياء حتى يشعروا جراحهم من الأعلى القصصية
المتأهنة . إن بطولة الجماعات المتهورة التي لا تأتي حدودها لا كلل أن تن
حظها من الإنسانية فتعظم أرواحها الرقيقة الخاسرة هشة على صحو
هذه المحاولة . ولكنها مع ذلك لا تستسلم لليأس بل بد صحن أحلامها
العصية المساحة

منطلق الرؤية وأشكال النتائج

تطوّر كل شخصية قصصية في الواقع على مجموعة من
الاحتمالات التي تتحكم في سلوكها وإبرازها طريقة القصص وسلوب

مكانا واقعا ، ليس فقط لأنه مكان مرئي من وجهة نظر شخصية ما أو
كاتب ما أو مروي ما حسب الطريقة التي يقدم بها . ولكن أيضا لأنه
مكان قد حدد جغاليا وأسر في قصة مجموعة من الكلمات وانضبت
مكوناته بعد أن استبعدت منها مكونات أخرى وأصاف له القارئ
تصوره الخاص . فالمكان في القصص مكان مصاغ ومصطلح عبر
بصري . إنه مكان لا يستطيع أن نراه وإن كان بإمكانك تصوره . إنه
مكان في زمن وهي هو الزمن القصص ، مكان مصاغ من أفعال
لأشياء موجودة أو صور .

صحيح أن هناك عدة طرق تستطيع بها الكلمات أن تخلق مكانا على
بورق ، بما يستعمل الصفات المصنوعة التي تمكّن القارئ من تصور
المكان بشكل واضح ، أو بالإشارة إلى موجودات ومكونات فعلية لهذا
المكان يستطيع القارئ أن يرجع إليها . أو بالمقارنة مع أشياء وأمكنة
مألوفة تمكّن كتابا القارئ من تصور هذا المكان .. غير أن كل هذه
لأساليب مشروطة بالعين التي يرى المكان عبرها وبالدماغ الذي
يستصوره خلال الكلمات .. وهي تصايف تجعل المكان القصص أكثر
عصوبة من كثير من الأمكنة الواقعية المشاهدة .

بعد ذلك يجيء دور رسم الشخصيات وهي في نظر البعض أهم
القدرات التي يجب على كاتب القصص أن يتمتع بها .^(١) إلى الحد
الذي يذهب معه هذا البعض إلى القول بأن كل ما تطوّر عليه
القصص من وصف وحوار ومكان وحدث وزمان إنما هو ضرب من
صروب رسم الشخصية القصصية . ووسيلة أو أداة من أدوات هذا
الرسم . ويقسم نودوروف الشخصية القصصية إلى قسمين أساسيين
أولها هي الشخصية التي تركز على الحكمة أو الشخصية التي تصاغ عبر
مشاركتها في الحدث وتفاعلها مع جرياته وهي شخصية لا نمية .
وثانيها هي الشخصية التي تركز على ذاتها أو الشخصية السيكولوجية التي
يطلق عليها إلى حد بعيد هذا الزعم بأن كل ما في العمل القصص من
حريجات يهدف بدوره ملامحها النمية والإنسانية^(٢) وحتى بلور
بوصوح أكثر لفرق بين الصريين يتخذ مثلا صميرا وهو المقولة القصصية
(س) يشاهد (ص) .

في النوع الأول من الشخصية يهتم القاص بعملية المشاهدة ذاتها
وكأنها من موجود لذاته وقائم بذاته .. فما يهم القاص هنا هو فعل
المشاهدة ذاته ، رسم ، طريقته ، مداه ، موضوعه . إنه فعل لا يرم
لشخصيا بمصطلح نودوروف . أما في النوع الثاني فإن الاهتمام ينصب على
تجربة (س) في مشاهدة (ص) ، فالفعل هنا فعل متعلق بشخصيا ،
أي يصير من بعض حواشي ذات (س) ورؤاه وعرض من أعراض
أزمته أو على أقل تقرير ملمح من ملامح شخصيته . ويتروّب على هذا
الفرق الجوهرى بين النوعين فروق عديدة في عمية القاص ذاتها

في الشخصية التي تركز على الحكمة نجد أن ذكر ملمح من ملامح
شخصية إما أن يستدعي قيام الشخصية بعمل يؤكد اختيارها لهذا
الملمح أو يلوّده هذا الملمح ذاته أثناء الفعل . صفات الشخصية في
هذا النوع من القصص ليست مقصودة في ذاتها وإنما باعتبارها دواعي ببر
الحدث أو تمهيد له .. ومن هنا فإن المسافة بين الدافع والفعل قصيرة ورعا

التابع القصصى من موقف أفصوصى تبادل فيه شخصيتان حواراً مجرد أنا فى الواقع سواء كنا أمام نص يرتكز على الحكمة أو على الشخصية مجموعة من الاحتمالات ومجموعة أوسع من العلاقات بين هذه الاحتمالات المتعددة ولكل شخصية أفصوصية ثلاثة احتمالات فهناك الشخصية كما يعرفها أو يتصورها مبدعها والشخصية كما يتصور ذاتها ، وشخصية كما يتصورها الآخر .. هي حالة (ص) يتحدث مع (ص) بعد أنا إزاء هذه الاحتمالات

(١) (ص) الحقيقى

(الذى يتصوره الكاتب)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

(ص) كما يتصوره (ص) (ص الآخر)

(ص) كما يتصوره نفسه (ص الذاتى)

(٢) (ص) الذاتى

(صورة من عي نفسه)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

(ص) كما يتصوره (ص) (ص الآخر)

(ص) كما يتصوره نفسه (ص الذاتى)

(٣) ص الآخر

(كما يتصوره ص)

(ص) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

(ص) كما يتصوره ص (الآخر)

(ص) كما يتصوره نفسه (الذاتى)

فإذا رد عليه (ص) فإننا سجد أنفسنا إزاء تسعة احتمالات أخرى . ومن هنا فإن دخول شخصيتين فى عملية تعامل أو حوار بسيطة يطرح حل الكاتب الاختيار بين ثمانية عشر متعلفاً لتصور هذا الموقف ، فإذا دخل إلى مساحة الحوار شخص ثالث أصبح الخيار بين أربع وخمسين احتمالاً محتملاً . واختيار أحد هذه للتطبيقات المدينة أو المرجح بين اثنين منها يعنى بالضرورة نفي الاختيارات أو الاحتمالات الأخرى ، ولا بد أن يكون لكل من الاختيار والنفي مبرراته الواضحة . وأنا أتحدث هنا عن الخيارات المطروحة على الكاتب دون إدخال القارئ فى عملية الاحتمالات هذه ومصاحبة عندها .

وقد يتصور البعض أن التعدد الكبير للاحتتمالات هذا مجرد تعدد عبرى ، وأن بعض هذه الاحتمالات لا وجود لها ، أو أن بعضها يعنى البعض الآخر . خير أن هذا غير صحيح . فأن تعدد الاحتمالات عن الواحد مدأ هو أن يتجاوز تصور شخصية ما للآخر مع تصور هذا الآخر لها . وأن ينطلق التصوران معاً عن شخصية واحدة . وقد استطاع باحثين فى كتابه لندهنس «الحيل المحوارى»^(١٢) الذى ترجم مؤخرًا إلى الإنجليزية أن يبرهن على أن هذا أكثر شيوعاً مما يعتقد . فى العبارة الرسمية

المسجوعة «سيدى الوزير يكتب إلى معاليكم حادكم المطيع فلان» يجد هذا التجاور واصحاً فالقسم الأول من الحمد يقدم لنا تصور مقدم الطلب للوزير بينما تقدم لنا عباره حادكم المطيع تصور الوزير به أو على الأقل تصوره لتصور الوزير له . وينطوى هذا التصور على المستوى اللغوى وبطبيعته الكليشية على وجود تصور ضمنى آخر يناقض التصور المطروح فى منطوق العبارة أو يختلف عنه على الأقل .. وهو التصور الذى نطرحه العلاقة الحقيقية - أو العلاقة بين مقدم الطلب والوزير خارج موقف تقديم الطلب هذا . ناهيك عن الجدل بين ما هو سرى وما هو معل للذى تدخل فيه مجموعة أخرى من التصورات والعناصر التى تتسع وحاً لها احتمالات العلاقة ودلالاتها .

وإن دل هذا المثال على شيء فإنه يدل على إمكانية وجود جميع هذه الاحتمالات ، بل أكثر من ذلك على إمكانية تصديقها . ويدل أيضاً على أن تجاور وجهات النظر المتعارضة وتعايشها فى العمل الأفصوصى هو ما يسمح بوجود ما يسميه باحثين بانقصر متعدد الأصوات Polyphonic narrative أى القصص الذى لا تسيطر عليه وجهة نظر واحدة ولا ينطلق من منطق واحد أو ثابت للرؤية . وهناك حديث طويل - ليس هنا محاله - عن الفروق بين منطق الرؤية الثابت ومنطق الرؤية المتغير أو المتحول ، وعن أثر كل منها على عملية القص ذاتها . خير أن ما يهمنا هنا هو إبراز مسألة تعدد الأصوات فى عملية القص وتعدد وجهات النظر ليس باعتبارها شكلاً بانياً مستقلاً قد يذهب بالذهن إلى رواية قصة واحدة من أكثر من منظور ، ولكن باعتبارها سمة جوهرية فى كل قص ناصح ، حتى لو أومنا هذا القص أننا نرى كل شيء من وجهة نظر الراوى ، أو عبر أحدى شخصيته ما ، أو من منظور الكاتب نفسه .

وقبل أن نقول من منظور الكاتب نفسه ينبنى أن نعرف أن هناك فرقاً واضحاً بين الكاتب الحقيقى والكاتب المفترض . فما إن يكتب الكاتب حتى يخلق ليس بساطة نموذجاً أو إنساناً عاماً لا شخصياً وإنما بسطة مفترضة أو متصورة من نفسه مغايرة للصورة المفترضة الأخرى التى نقابلها فى كتابات الآخرين .. والصورة التى تبلغ القارئ عن وجود الكاتب واحدة من أهم المؤثرات^(١٣) الفاعلة فى عملية الاتصال عبر الأفصوصية بين الكاتب والقارئ . وهى عملية تتعلق مع تابع القص وتسمو بسوء .

وللتابع الأفصوصى عدة أشكال تتفق جميعها فى أنها تثير مجموعة من التوقعات أو الاحتمالات ثم تحققها بصورة تثار معها وتولد بها مجموعة جديدة من التوقعات وهكذا .. وهناك عدة أشكال للتتابع الأفصوصى منها التابع السبى أو المنطقى وهو يتابع يقوم كما يشير اسمه على عملية النمو التدرجى للتسلسل الإقليدى مطلقاً من (أ) إلى (د) ماراً بالضرورة بـ (ب) و (ج) . وهو لذلك شكل يهبط على حشية منطقية واضحة تقود فيها المقدمات إلى النتائج ، ويشعر معه القارئ بالقدرة على التنبؤ بالتطورات المقبلة وهو شعور قد يتحقق فى معظم الأحيان . لكنه قد يودى إلى عكس التوقع فى بعضها الآخر ، حيث إن نسب التوقعات أو

عكس اتجاه المسهم الذي تتطور الحبكة وفقاً له من حيل المنطق السببي المألوفة.

أما التابع الكيفي فإنه أكثر حكمة ولا مباشرة من التابع السببي وأكثر منه مروعة .. بدلاً من أن يؤدي حدث إلى آخر فإن تطور قيمة كيفية معينة تؤدي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناهضة له . وللتابع الكيفي توقعاته ولكنها ليست من نوع التوقعات الواضحة التي تحكمها الضرورة المنطقية ، بل من النوع الذي يتطور وفق منطق الصيرورة الشعرية أو الكشف الخلدسي . ويعتمد هذا النوع من التابع على سبيل معقد وكتيب من الإيماءات الموحية التي تخلق وحدة خاصة ومنطقاً متفرداً خاصاً

والنوع الثالث من صيغ التابع هو التابع التكراري وهو تسمية القصص من خلال إعادة لقصص جديدة في كل مرة ولكنها تتطوى على نفس الجوهر الواحد وتوسع أفقه أو تصيب إليه . ومن خصائص هذا التابع أنه يؤمن بأنه يقدم جديداً في كل مرة ولكنه في الواقع يعيد الذي حل نفس الأوتار القديمة بشويعات جديدة .. وهذه الشويعات العديدة على سحر الواحد تتحقق عبر تنامج الصور وتباينها وعبر ضرورة المخرج بين العناصر المتشابهة والمختلفة . ومن هنا فإن التابع التكراري ليس تكراراً لأن التكرار ليس من الفن في شيء ولو بدا أن صورة ما أو تنويهاً ما ليست إلا تكراراً لصورة سابقة أو تنويهاً سابق فلا بد على الكاتب أن يحددها مباشرة من عمقه . فالتكرار عبء ثقيل على القصص أما التابع التكراري فتسمية حادقة به ^(١٤)

أما التابع التقليدي فإنه التابع الذي يعتمد على قدرة الشكل القصصية وتقليده على التأثير . فكل أشكال التابع السابقة تؤثر على بقدرى دون أى إلزام منه بطبيعتها أو أسلوب عملها . ولأى شكل أدبي القدرة على أن يتحول إلى تقليد أدبي ويصبح عاية في حد ذاته وما إن يبدأ الشكل في التأثير كشكل حتى يصبح شكلاً تقليدياً وحتى يطلب لدائه سواء أكان شكلاً معقداً كالنمى الإغريقية أو مكثفاً وموجزاً كالسوانا الشعرية ^(١٥) وما إن يطلب شكل لدائه حتى يكون قد أرسى قواعده الخاصة في التابع ونسفه الخاص في توقع بدايات من نوع معين أو نهايات من طراز خاص .. الخ . فالتوقعات مع هذا الشكل من التابع سابقة على عملية القراءة ذاتها ولا تتعلق أثناءها كما في أشكال التابع السابقة

وأشكال التابع المختلفة هذه تتفاعل وتتصارع باستمرار .. كما أنها تتطور وتغير باستمرار . والحدود الفاصلة بينها ليست حاسمة أو باترة لأن هذه الأشكال المختلفة كثيراً ما تتداخل وتخرج بعض عناصرها حتى يصبح لونها والتمييز بينها أمراً عسيراً . ومع ذلك فإن لكل شكل منها خصائصه المتميزة وصفته المتمردة . وليس شكل التابع منعصلاً بأي حال من الأحوال عن بقية عناصر العمل القصصية البنائية أو المصموية . ومن هنا لا يستطيع أحد الزعم بأنه يمكن كتابة القصصية الواحدة بأكثر من شكل من أشكال التابع لأن هذا لن يتيح قصة واحدة ذات تبدلات مختلفة بل قصصاً متباينة .

لغة القصص واللغة القصصية

تعتبر مشكلة اللغة من أهم مشكلات القصصية البنائية والجمالية ، لأن التكثيف والإيجاز والإيماء تصعب على اللغة عبثاً ثقيلاً ، وإذا أردت أن أختار كلمة لتصف لغة القصصية فإني أفضل استعمال المصطلح أو التسمية ^(١٦) . فلهذا القصصية يجب أن تكون مدبرة على الاستحواض على القارئ . على الإيماء بالموقف كله . وأن تكون لغة متأهبة بقطعة ذكية مياصة بالمعاني والإيماءات . وسبباً يعمل كاتب القصصية بالخدمة والكلمة فإن الروائي يعمل بالفقرة والفصل ^(١٧) ومن هنا فإن لكل كلمة أهميتها ومكانتها ولكل جملة قيمتها . في إن يصيق الخبر حتى يصح الاحترال ضرورة والإيماء حتمية والكثافة أمر لا يحصى عنه

وبرغم هذا الاحترال والإيماء والكثافة فإن لغة القصصية أن تسم بالبساطة والتواضع والتجلبب الانتباه لداتها بل تحاول بهدوء أن تخلق تياراً من الإشعاعات المتتامة التي تعمق قدرة اللغة على التعبير والتفكير .. وقد يقال إن تابع الإشعاعات والإيماءات يورث العموص والإيهام ، غير أن هذا غير صحيح لأنه يخلق الشعر والتوهج ويرهب ذكاء القارئ ويوسع أفق اللغة ذاتها في نفس الوقت ، لأنه يحاول أن يفرج حدودها وأن يدمج هذه الحدود باستمرار إلى أقصى ما يمكن اعمالياً وعقلياً على السواء

ومع الغرابة لغة القصص الدائم من الشعر فإن هناك فوارق كثيرة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية القصصية .. فالفنفة ليست غاية كاتب القصصية ولكنها غاية الشاعر والوسيط الذي يعمل به . أما القاص فإن اللغة عند لا بد أن تكون وظيفية قادرة على التوصيل ، لأنه ينبغي أن تكون الكلمات في النثر أن تفر من المعنى المطلوب لأكثر . أما إذا جلبت الكلمات الاهتمام لنفسها فإن ذلك أمر مجروح ^(١٨) وما هو مجروح في لغة النثر تحاول لغة الشعر تخفيفه طوال الوقت . لكن اللغة القصصية ليست مجرد لغة نثرية ولكنها لغة نثرية طيبة تحاول أن تخرج بين الجوانب الإدراكية في اللغة والجوانب التعبيرية وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية . وما هو إنساني وما هو مثالي أو جمالي .. وهي لهذا كله لغة كائنة في السهولة الفاصلة بين الشعر والنثر .. لغة لا تعترف بهذا التضمين النثر بين الشعر والنثر وتحاول أن تخرج الدلالات الإدراكية للكلمات بكل ما في حوزة هذه الكلمة من قدرة على الإيجاز والمروحة على قيود المعنى لإدراكه المخلود . إنها تخرج الجانب المنطقي للعمل النثري في اللغة بالحجاب الخيالي الفتاري الشعرى فيها .. الجانب الانفعالي العاطفي بالحجاب الواقعي الدلالي

فلهذا القصصية تطمح أساساً إلى التوصيل لا توصيل حقائق علمية جامدة ، أو صور واقعية هامدة وإي توصيل عالم حتى متدني يتخلق عبر الكلمات التي تستعمل لقيمتها الدلالية بلا شك ولكنها تستعمل أيضاً لقيمتها اللغوية . ولذلك ينبغي دراسة اللغة القصصية دراسة جيدة من حيث ترتيب الكلمات وزمن الأعمال ومركب الجملة كله دون إغفال بقية العناصر الصوتية والحركية في اللغة . لأن اللغة القصصية ليست وعاء يصب فيه القاص قصصه ولكنها المادة القصصية بعد أن تشكلت في قالب فني . في قصصية : في إبداع في اللغة وبأسطة

بنيّة الرواية

وبنيّة القصة القصيرة

□ تأليف: فيكتور شكوفسكي

□ تقديم وترجمة: سينا قاسم

مقدمة

يعتبر فيكتور شكوفسكي من أهم رواد مدرسة الشكلية الروس، بل أنهم على الإطلاق في مجال نظرية الفن. كانت هذه المدرسة أهمها كبيرة في مسار الدراسات النقدية رغم قصر عمرها الذي لم يتجاوز خمسة وعشرين عاماً (من سنة ١٩١٦ إلى سنة ١٩٣٠). ولكنها أحدثت - وما زالت - ثورة في المفاهيم النقدية في موطنها الأصل - روسيا - وفي العالم الغربي الذي حابرت إليه ولا يزال أثر هذه المدرسة فعالاً إلى اليوم، في الاتحاد السوفيتي بين جامعة جامعة تارتو بصلة خاصة، وفي المغرب حيث تولى ترجمة أعمال الشكلية الروس. ويحل البحث الذي ترجمه بعنوان «بنيّة الرواية وبنيّة القصة القصيرة»، الفصل الثالث من كتاب شكوفسكي «حول نظرية الفن». وقد نشرت سنة ١٩٢٥، ويضم عشر دراسات كتبها للزلف لها بين سنة ١٩١٦ وسنة نشر الكتاب^(١) ويجمع الكتاب - عموماً - أهم ما كتب شكوفسكي حول نظرية الفن، خصوصاً الفصل الأول عن «الفن باعتباره وسيلة»، والفصل الثالث عن «بنيّة الرواية وبنيّة القصة القصيرة»، والفصل الرابع عن «كيفية صنع دون كيخوته»، والفصل السابع عن «رواية التقليد الشاعر» - تروزام شاندلي لستون،

ولا يسع المجال - في هذه المقدمة - ولا من تاريخ المدرسة الشكلية ومطورها وإجازاتها^(٢) ونكتفي بوجز مقتضب يوضح المفاهيم التي تمثل الركيزة النظرية للمفاهيم المترجم. ولقد وقع اختيارنا على هذا المقال لا يتطرق إليه من أفكار مدمرة في مجال تناول أنواع النص، عن طريق التحليل النصي الدقيق، ومحاولة استخلاص القوانين العامة التي تحكم إنشاء النصوص القصصية، وتوضيح الروابط التي تجمع العناصر لتكوّن نص القصص.

ويصعب على القارئ - في كثير من الأحيان - أن يفرق بين أفكار شكوفسكي وأفكار غيره من الشكلية، لأنهم كانوا يعملون بوصفهم فريقاً متكاملًا، كما كانت حقلهم الدراسي أقرب إلى البؤلة التي تصهر فيها المفاهيم والنظريات لتندمج وتطور.

وتفترق القوة الدافعة وراء نشاط الشكلية بالرغبة في إنهاء الخط الذي كان يسود الدراسات الأدبية التقليدية، وفي إرساء الدرس النقدي بوصفه مجالاً متكاملًا مستقلًا لنشاط البطل. ولذلك فرف ب. إيجناروم الجاهة بأنهم «مقصرون» specifiers. وتصيب جهود الشكلية - بالفعل - على عملية التخصص هذه. إذ لم يكتفوا بالفصل بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات الإنسانية (مثل علم النفس أو علم الاجتماع أو التاريخ) التي كانت تخطط بالدراسات الأدبية أو تحليلها، ولكنهم لموا أكرموا أكثر دقة وتحديدًا في تحليل الدرس الأدبي إلى «علم». كانت خطوتهم الأولى في ذلك تحديد «مادة» هذا العلم، وضبطها في سمات مميزة للأدب، أو سمات تصنع ما يسمى «أدبية الأدب». وقد نجحوا في ذلك بنجاح كبير «أسيرنيا» يركز كل التركيز على النصوص الأدبية وتحليلها.

ولقد أدى اهتمامهم بالكشف عما يميز الأدب إلى التركيز على لغة الشعر ومقوماتها، لأنوا أنها تختلف عن غيرها من الظواهر اللغوية، بما تسمح به من استقلال ذاتي. يحدد بينها وبين اللغويات العملية لغة الفن العادية. ولذلك رفض الشكليون الروس فكرة الوظيفة الوصفية للغة الشعر، سواء كان هذا التحويل عقاباً أو انفعالياً. ووصل تصورههم الوظيفي للغة الشعر إلى اكتشافه في نظرية رومان باكبسون عن الحدث الكلامي، وما يفتقر بها من تأكيد أن الشعر رسالة تركز على العبارة نفسها. دون غيرها من العناصر التي تتكون منها هذه الرسالة^(٣).

وتختلف لغة الشعر عن غيرها من متعلق آخر هو متعلق بنالي. إن صحيح القول، لغة الشعر أكثر انتظاماً وصرامة من اللغة العادية، ذلك لأن لغة الشعر نوع من الخطاب المنظم بذاته، بمعنى أن لكل عنصر من عناصره مكاناً محدداً ووظيفة محددة داخل نظام، لا يحكمه شيء من عجزه، بل تحاسن الدناخل فحسب. ولذلك فإن وظيفة النقد هي الكشف عن القوانين الداخلية التي تحكم هذا النظام. يقول شكوفسكي في مقدمة «حول نظرية الفن» - إن هدفنا في نظرية الأدب هو دراسة قوانينه الداخلية. ولنقل - إذا استخدمنا استعارة من الصناعة - إننا لا نأتم بموقف سوق القطن العادية ولا سياسة الاحتكارات ولكن، أهتم بتوجيه عيوب القطن وطرق التنجيد لحسب...»

وتساوي «الرسائل الأدبية» - في الاستعارة السابقة - عيوب القطن وهي الوسيلة الأدبية^(٤) لدى الشكلية، القضية الرابعة التي يدخل في تكوين العمل الأدبي. وما العمل الأدبي سوى مجموع رسائله (شكوفسكي)، وه إذا تولدت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً فإن عليها الإقرار بأن «الوسيلة» «شخصيتها» الوحيدة. ثم تأتي بعد ذلك مسألة جوهرية «هي مسألة تطبيق الوسيلة وتحليلها» - (باكبسون).

وقد كان الشكليون يصارعون المفهومين التقليديين السابقين لكل من «الشكل» و«المضمون»، ويذهبون إلى أنها بقطران العمل شطرين، لذلك استبدلوا المفهوم «الشكل» و«المضمون» بمفهوم «الوسيلة» و«الغاية» -وهذا هو ما قبل الجاني- أما «الوسيلة» فهي تحول المادة إلى شكل جازم متكامل. ولذلك اكتسب مصطلح الشكل معنى كليا يعطى جميع مكونات العمل الأدبي بما فيها المضمون. وطبقوا هذه الفكرة على القصص القصصية، ففرقوا بين «الأحداث» *Fable*، أي مجرى الأحداث التي تكون العمل القصصى في ترويض الزمن، و«الحبكة» *Sujet* أي التشكيل الجاني لنفس الأحداث، وهي المقابل للوسيلة. ومن الوسائل المستخدمة في تشكيل الحبكة: التوازن، والتقديم والتأخير، والإيجاز، والاستطراد، والإرجاء، والتضيق، والإحار والتنظيم. ولقد اعتبروا الشخصية القصصية وسيلة من الوسائل التي تساهم في تشكيل الحبكة.

ولا تظم الوسيلة الأدبية عن غيرها من الوسائل، إذ لابد من روابط وثيقة، تضمن تلاحم أجزاء العمل الأدبي وتماسكها، فلكل وسيلة من الوسائل «حافز» *Motivation* يبرر وجودها ويبرر استخدامها وحالاتها بالوسائل الأخرى. ولا يمكن أن يدخل عنصر أو موديع العمل دون غيره، يرتبط بالتكامل الجاني للعمل الأدبي من «حز» أو «تليل»، جميع عناصره (نومافسكى). ولقد أكد الشكليون -في هذا السياق- على الاستقلال الذاتي للعمل الأدبي، لكن يأتى الحافز العمل الألى من الخارج، فيصير إلى «الحفز الخارجى» القائم على نظرية المحاكاة. ذلك لأن التناهي بين الفن والحياة مرفوض بل مستحيل عندهم. فالن كان دائما مستقلا عن الحياة، ولم يعكس لونه أبدا لون الحياة الذى يرفرف على قطرة المسببة (شكوفسكى). إن الأدب صانع وصانع. ولذلك يتم الشكليون اهتماما خاصا بالأعمال التى «تحرى»⁽¹⁾ وسائلها، أى بالأعمال التى يبرر فيها التصنيع. ولقد أنشأ شكوفسكى برواية «توسمزام شاندى» استبدل، ووصلها بأنها أكثر الروايات المثالية تعقيدا، لأن ستين حمير بحرية الوسائل الأدبية، وعظم تقاليد الرواية أثناء كتابته، فلا يقدم «شريحة من الحياة» كما كان الحال بالنسبة لروايتي القرن التاسع عشر، بل يذكر القارئ في كل لحظة أنه يقرأ رواية. ولكن يتم ذلك فلا بد من إبراز الشكل. ويصل ستين ذلك من خلال خلق قواعد الرواية التقليدية وقوانينها، ليهبط إلى النص استطرادات طويلة ساحرة، أو يهبط المقعدة وسط الرواية، أو يسقط عددا من الفصول. والمثالية من حرية الوسائل -على هذا النحو- ذات شقين، أولها جعل الشكل مشروكا، والثاني خلق الإحساس بالحرب.

ويصل مفهوم «الحرب» مكانا مثيرا في أعمال شكوفسكى. لقد عرض له في مقاله «الفن باعتباره وسيلة» (نشر ١٩١٩) الذى كان بمثابة البيان الرسمى (ماتيسكو) للمفردة الشكلية. ولم تغل كتابات شكوفسكى الملاحظة من إشارة إلى هذا المفهوم. إنه يرتبط بين وظيفة الفن وتطعيم قواعد المؤلف لحوادث إدراك جديد لدى القارئ من الأشياء، ذلك لأن لمر يرى أنه لما يقول -حياة تحكيها الآلة- حياة يصبح الخلف معها من إدراكه للأشياء الحرف وليس الحرفة. والذى يعمل لمر يدرك الأشياء وكأنه يراها للمرة الأولى. يقول شكوفسكى

«لكن غير الإحساس بالوجود، لكن ندرته الخفى»، لكن يصبح الحبر حبريا، وجد حى لطلق عليه اسم الفن. وهدف الفن هو أن يمتص الإحساس بالشيء بوصفه رلية وليس حرفة. ووسائل الفن هي وسائل الشكل المتعد التى تستخدم لمعالجة مدى الإدراك وصعوبته، إذ تلك عملية الإدراك في الفن غائبة في ذاتها. ولابد من إطالة مداها الزمن والذى طريقة في عبوة الخفى وهو جولد. ولا يأبه بالأشياء التى اكتسبت شكلها البالى.

ولقد تطور مفهوم «الحرب» عند شكوفسكى ليصبح معاداة التاريخ الأدبي. لقد تربت عليه فكرة التطور، بمعنى أن الوسيلة الأدبية تصبح آلية بعد حين. وعندئذ يجب تحريرها من خلال صحتها، وهكذا يتطور الأدب. يأتى جمل جديد فيكسر القواعد من الوسائل الموروثة، يحطم مآثرها، ويصعدت وسائل جديدة، تحطم قنوك الأشياء إدراكا طازجا بكرا.

ويصطلح مفهوم الحرب ثلاثة معاني في نقد شكوفسكى: إنه صرخة للفن، وأساس لكيالية التطور الأدبي، وسبج للقراءة. ولقد جمع الشكليون الروس بين ثلاث نظريات، وروندوا منها حيا لدراسة الخطاب: النظرية الأرسطية للأشكال الأدبية بعد أن طردوها، وأنها رملها، ثم النظرية الرومانسية للاستقلال الذاتي للأدب بعد أن جعلوا منها أساسا لتحل عليه ميكانيكيات النص الأدبي، وأصبحت النظرية الكلية (المطلقة) في الإدراك، التى انسربت في فكر شكوفسكى. ولقد كانت الشكلية -في النهاية- مطلقا قديما من الأفكار والمفاهيم، ووالها أساسا من روالها الله البتالى.

- ١ -

وتوقفت بصفة خاصة عند نوع الإنشاء الذى تتركز فيه المؤامرات كما تتعاقب درجات سلم متتالية *Staircase like structure*. ويتسم التراكم -في هذا النوع من الإنشاء- بالالاهائية. يجعل ذلك بصفة خاصة في روايات المغامرات، ويصير -لأنك هذا العدد الكبير من المطلقات التى تكون رواية مثل روكامبول^(١) «*Rocambole*» أو رواية مثل «بعد مضي عشرين عاما»، أو رواية «فيكونت براجلون» لإسكندر دوماس. وتفسر هذه الخاصية -من جانب آخر- حاجة أمثال هذه الروايات إلى غاتعة مستقلة *épilogue*؛ إذ لا يستطيع الكاتب أن ينهى عمله دون التسجيل بتطور القصة، والإسراع بتعبير مقياس الزمن.

لا أستطيع أن أبدا هذا الفصل سوى بالاعتراف أنه لم أبدا حتى لأن تعريفا للقصة القصيرة؛ بمعنى أنه لا أستطيع أن أحده الصفة التى يجب أن تميز «الموتيه» من جانب أو كيف يجب أن تتألف «الموتيه» من جانب آخر، لكن تتحقق «الحبكة» *Sujet* فلا يكون لدى نشر أننا نقف أمام قصة قصيرة أو تحتوى على صورة بسيطة. أو موازاة بسيطة بين عنصرين، أو حتى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث.

لقد حاولت -أن أوضح نوعية العلاقات التى تربط بين الوسائل المختلفة المستخدمة في الإنشاء الأدبي والوسائل الخاصة بالأسلوب عامة

وقد جرت العادة على أن يتصلب توالى القصص القصيرة داخل قصة إطار ، فنجد في رواية المغامرات مجموعة من العناصر تستخدم هيكلا عاما تتركز عليه القصة الرئيسية . وعاليا ما تكون هذه العناصر من قبيل : الاحتطاف ، ثم التعارف ، ثم الزواج الذي يتم رغم العقبات التي حلت دون إنجازه . ولذلك يعرف مارك توين Mark Twain أنه وقف حائرا في نهاية «مغامرات توم سوير»^(١) .
« The Adventures of Tom Sawyer » لا يعرف كيف ينتهي روايته ، فالرواية التي تدور حول مغامرات صبي صغير ، لا يمكن أن تنتهي بالزواج كما يحدث في الروايات التي تدور حول أبطال بالغين ، ولذلك يشير المؤلف إلى أنه سينهي روايته عندما تسمح له أول فرصة . ولكن تمتد قصة « توم سوير » - كما نعلم - في قصة « هالك فين » ،
Huck Finn^(٢) (إذ تصبح الشخصية الثانوية في الرواية الأولى ، البطل في الرواية الثانية) ثم تمتد في رواية أخرى ، يستخدم فيها الكاتب وسائل الرواية البوليسية ، وتمتد أخيرا في رواية ثالثة ، تستعير وسائلها من رواية جول فرون Jules Verne «خمس أسابيع في سبلا»^(٣)

ولكن ما الشروط التي نجعلنا ندرك القصة القصيرة بوصفها وحدة متكاملة تامة ؟

يتصحح من التحليل أن البنية المتدرجة تدرج السلم تصحيا بنية دائرية ، أو بنية لها طابع الحلقة ، لو شئنا الدقة . ولذلك يصعب أن نتولد قصة قصيرة من وصف حب متبادل ينتهي بالنجاح . وإذا تحقق ذلك فإنه لا يتم من غير معارضة للقصص التقليدية التي تصف حبا محروما العقب . ويمكن أن نضرب لذلك مثلا بالنسق التالي (أ) يجب (ب) ولكن (ب) لا يجب (أ) . وعندما يبدأ (ب) في حب (أ) يكون (أ) قد انصرف عن حب (ب) .

إن هذا النسق هو الذي يحكم علاقة يوجين أوتيجين Eugene Onégain وتانيا^(٤) . قد تضرع المواقف النصية للمقدمة عدم التزامن في الانجذاب المتبادل للبطلين . ولكن بويردو Bofardo^(٥) يلجأ إلى وسائل أخرى سحرية ، نخر من هذا الموقف هكذا يمثل رولان البطل الغناة أنجليك - في رواية بويردو «رولان عاشقا» Roland Amoureux - ولكن رولان يمر - ذات يوم - حل غابة مسحورة ذات نهيم ، ويشرب - مصادفة - من ماء أحد النهيم ، فيسقى حبه - فجأة - دون أية مقدمات . وفي الوقت نفسه ، تشرب أنجليك من ماء النبع الثاني ، الذي يتطوى سحره على صفات مضادة ، فيشتعل في قلبها حب عارم لرولان . ويتحول المنظر ، يقطب الحبل ، وتسمى أنجليك وراء رولان ، تطارده من بلد إلى بلد ، وتنجوب وراءه العالم بأسره إلى أن يعود كلاهما - في النهاية - إلى الغابة المسحورة نفسها ، يشرب كلاهما من نبع منافس للبع الذي شرب منه من قبل ، فيشعل الحبل ، وتتقلب الأدوار ، تبدأ أنجليك في كراهية رولان ، يما يعود رولان إلى حبه السابق مرة أخرى ، فتبدو الحواجز حارية تماما في هذه القصة .

وقد يتصح لنا - من هذا التحليل - أن القصة القصيرة لا تتطلب العمل فحسب ، بل تتطلب الفعل ورد الفعل ، كما تتطلب أن لا يكون هناك تعاضد بينها . إن ذلك يعرف ما بين «الموتيف» من ناحية وإحار

عموما أو التورية خصوصا من ناحية أخرى . ولقد أشرت إلى ذلك في مقال عن «التعريب»^(٦) ، عندما تناولت موضوع الحب الحسي ، وذكرت أن موضوعات حكايات الحب الحسي استعارات موسعة «دبية» إن «الموتيف» - في هذه الحكايات - يتولد من تطوير للنشيب ، ليأخذ التشبيه للطور شكل قصة متكاملة . هكذا شبه بوكاتشيو - مثلا - عصفو الأثونة للمرأة بالهاون بينما شبه عصفو الذكورة للرجل بيد الهاون . ويمكن أن نجد الأمر نفسه في قصة «الشیطان والحكيم» ، حيث تبدو عملية التطوير أكثر جلاء ، ونشير حانقة القصة إشارة مباشرة إلى قول شعبي متداول ، ليست القصة نفسها سوى تطوير له .

وينشأ عن هذا التطور حول القصص حول تطوير أشكال من التورية . ويتمنى إلى هذا الخط تلك القصص التي تفسر أصل الأسماء . ولقد سمعت أحد سكان مدينة «أوتا» Ota يؤكد أن اسمها يرجع إلى الإمبراطور بطرس الأكبر ، ذلك الذي صاح مندهشا : «أوتا» «koh! ta»^(٧) عندما رأى المدينة أول مرة . وعندما يتغير تفسير الاسم من خلال الكتابة عن أصله ، ينقسم الاسم إلى أجزاء مستقلة ، قد لا يكون لها وجود في اللغة . هكذا انقسمت كلمة موسكو Moskov (في قصة نشأة مدينة موسكو) إلى جرتين هما : موس Mos وكما Kva . وانقسم اسم نهر «بادوسا»^(٨) Jadusa إلى «ب» JA (تا) وأوسا aosa .

ولاشك في أن «الموتيف» ليس تطورا لمادة لغوية في كل الأحوال . إذ تستخدم التناقضات التي توجد في العادات والتقاليد بوصفها موتيفات . ويمكن أن نذكر مثلا من الفولكلور العسكري (بعد فيه التأثير الذي تتركه العناصر اللغوية في التقاليد الفولكلورية) حيث يطلق على قوّة البندقية «عين السور» في اللهجة العسكرية . عندما يحكي عن شباب الحشد الذين كانوا يشكون من فقد «سوارهم» . ولقد ولد ظهور الكهرباء تبعة قصصية من الخط نفسه ، حيث تصبغ الكهرباء نارا لا تقذف بالدهان . وبعد هذه التبعة في قصة عسكرية أخرى ، وهي قصة اللازم الذي أفتحه جوده - وكانوا يدخون في ثكناتهم - أن المصاييح هي التي تقذف بالدهان

ومن هذه الثبات المهمة التي تتركز على التناقض تبعة الاستحالة «الزائفة» . وإذا تأملنا «البهوات» - مثلا - نجد أن التناقض ينشأ من نوايا شخصيات ، نحاول الفرار من النبوءة من ناحية ، ونحب حدودنا القمل من ناحية أخرى (كما حدث مع تبعة أوديب) ونحقق النبوءة - في تبعة الاستحالة «الزائفة» - رغم أنها تبدو غير ممكنة ، ويتم التحقق عن طريق التلاعب اللفظي . وإذا أضفنا «مكبث» مثلا على ذلك ، نجد للساحرة تله بأنه لن يعرف المريمة ، ما لم تقدم لعبة بحوه ، كما تبته بأنه لن يموت بيدي شخص «ولده المرأة» . ولذلك يتقدم السيد الذين يهاجمون قصر مكبث ، وهم يحتمون بعروق شجر بحموس في أيديهم . ويموت مكبث بيدي طفل لم تلده امرأة ، إنه انزع شرعا من رحم أمه . والأمر نفسه في رواية الاسكتلندي : لقد أخبره المراهون بأنه من يموت إلا فوق أرض من حديد ، ونمت سماء من عاج ، ولذلك يموت مستلقيا على درج ونمت سقف من العاج . وذلك أشبه بما نجده عند شكسبير ، حيث يعرف ملك على نبوءة تؤكد أنه سوف يموت في

«القدس» ، وذلك ليلفظ الملك أنفاسه الأخيرة في حجرة دير يحمل اسم «القدس» .

وهناك مجموعة أخرى من النيات تقوم على التناقص ، منها «معركة الأب والابن» و «الأخ روح أخيه» (وقد تناول يوشكين هذه التيمة بطريقة أكثر تعقيدا من طريقة الأعية الشعبية المعروفة) وأيضا «الزوج في عرس زوجته» . وتقوم على الوسيلة نفسها تيمة «المهرم الذي لا يمسه أحد» تلك التي عجزها في تاريخ «هيريودوتس» . وتشترك كل هذه النيات ، ابتداءً ، في موقف يبدو وكأنه لا يخرج منه ، ولكن يأتي المخرج في النهاية في شكل حل سافر ونسعى إلى هذا النمط معه . أي النمط الذي يقوم على طرح لم يتم تقديم الحل . الفصل الذي تطرح مجموعة من اهتمام القصبة ، يقوم البطل بإيجارها . أصف إلى ذلك قصص البهولات . ونلاحظ ميل الأدب - في مراحل متأخرة - إلى تيمة «المهرم المزيف» أو «المهرم البريء»

وينتهي هذا النوع من النيات على التابع التالي : يتعرض البريء للاتهام ، ويتم اتهامه بالفعل ، ولكن براءته تظهر في النهاية . وقد تظهر البراءة في بعض الأحيان من خلال التصاح شهود الزور (ويتمثل هذا النوع في شخصية عطية في شخصية «سوزان» في قصص كامونيس Camoëns لمبايف Minayev^(١١) .

وشعر أننا لسنا أمام «حبكة» ، إذ نخلو القصة من حادثة أو حل ، ونلمس هذه الظاهرة جلية في رواية «الشيطان» الأخرى Le Diable Boiteux للوساج Le Sage^(١٢) . ففي هذه الرواية نجد لوحات صغيرة كالمسحيات ، نخلو من «الحبكة» . وتقدم مقطعا من مقاطع هذه الرواية على سبيل المثال

«ولأن الآن إلى هذه البناية الحديدية التي نحوى على جناحين منفصلين . يقفل أحدهما لثالث . وهو فارس عجوز . نراه ثلثة محوس جنات الدار . وتارة يتناوى جالسا في أحد المقاعد» .

«فكان رامبلو : «يجل إلى أنه يقف في رأسه مشاريع عظيمة ترى من يكون هذا الرجل ؟ إذا ماتناك الثراء الذي يتألق في داره ، استنتجنا أنه من الأعيان» . فأجاب الشيطان : «كلا هو رجل رقيق بلع هذه السن للتقدم بعد أن تدور في وظائف جلبت إليه الأموال الطائلة ، حتى تجاوزت ثروته أربعة ملايين . خبر أن الوسائل التي لجأ إليها لاكتسار هذه الثروة أحدثت ثورقه ، وهو حل وشك لقاء ربه ، فشرع يكر في بناء دير ليكفر عن ذنوبه ويربح ضميره ، بإيجار صلة جليظة وقد حصل على تصريح يسمح له بتأسيس هذا الدير . ولكنه وقع في حيرة عظيمة ، ويأمل أن يقفل هذا الدير رهبان يتحلون بالزهد والصفاء والتواضع وأن يجد من يجتمع فيهم كل هذه الصفات ؟

أما احتاج الثاني من الناية فتقطعه سيده آية في الجبال ، فرغت من الاستحمام في لبس الحمير ، وأوت إلى الفراش . هذه المرأة الخلابة أرملة فارس من فرسان القديس جاك ، لم يترك لها من ثروة سوى اسمه الرخيص ولكن أراد النقط لهذه السيدة أن تتمتع بصداقة مستشاري مجلس قسطنطين ، يتباريان في سد نفقات حياتها

- صاح للتلميذ «آه ! آه ! ما هذا الصباح والعويل الذي أسمعته يتصاعد ؟ هل من حاجة قلت ؟ «فأجاب الشبح : «فلأخبرك عن الأمر : كان فارسان يلعبان الورق في هذا الماحور الذي تراه مضاء بالشموع والمصابيح ، واحتدم النزاع بينهما أثناء اللعب ، فلأ سببها وأصاب كلاهما الآخر إصابة مميتة . أكبرهما متزوج وأصغرهما وحيد والديه . والفارسان على وشك أن تميرس روحهما . ولقد حصرت روجة الأول ووالد الثاني عندما معهما بالحادث الأليم وصراحها بملأ الحلى . وقال الأب متاديا ابنه الذي لا يستطيع أن يسمع كلامه : «يا أيها الصعل المسكين ! كم من مرة حذرتك أن تفلح عن المقامرة ؟ كم من مرة أمانتك أنها ستكلفك حياتك ؟ أعل جهارا إلى يرى من موتك هذه الميتة البائسة . وأما الزوجة فلها عارقة في بأس وقروح . ورغم أن زوجها قد حصر في المقامرة كل ما آل إليه من ثروة جناها بزواجه منها ، ورغم أنه باع مصاعها بل ملابسها ، فلها لا تتعري عن فقهه ، وأحدثت ثلث الورق الذي نسب في فقهه ، وتلن من اخترع هذه اللعبة والماحور وكل من به^(١٣) .

يتضح من قراءة المقاطع السابقة أنها ليست بقصص وليس الحجم هو سبب هذا الانطباع . إذ نشعر - على العكس من ذلك - أننا أمام كل متكامل ونتم لدى قراءة مشهد قصير يتحلل القصة التي ترونها أسوديه Asmodee

«بالرغم مما تطوى عليه القصة التي ترونها في من إلالة أوى شبتا بمعنى من الإنصات إليك بالقدر الذي أبه من التركيز . لقد اكتشفت في بيت من البيوت امرأة تلوح في لطيفة للغاية ، لجس بين شاب وعجوز. الثلاثة يحسون أنهلة لبدة لليلة حقا ، ويها كان الفارس المهرم يقبل السيدة كانت للأكوة غمذ يدها من وراء ظهره إلى الشاب ليقلها . فهل هو عشيقها ؟ فأجاب الأعرج : بل زوجها أما الآخر فميشقها . هذا العجوز رجل ذو شأن عظيم فهو صاحب ربة كالاتروفا Calatruva العسكرية ويملك الأموال الطائلة على هذه السيدة التي يشغل زوجها منصباً متواضعا في البلاط الملكي إلى الحد الذي سيؤدي به إلى الإفلاس . أما السيدة فلها تداعب عشيقها العجوز من أجل المصلحة وتكون زوجها لأها تحبه^(١٤)»

وبأن الطابع المتكامل الثام للشهد السابق من أننا بعد أن نطلع على هويات زائفة تتكشف لنا - في النهاية - حقيقة الموقف ، وهو احتراق الصيغة . وقد تعطينا بعض القصص التي تتميز بطول نسبي انطبعا بعدم الاكتبال ، ويحدث ذلك مثلا في شه - القصة التي تنهى الفصل العاشر من الرواية وتبدأ بوصف سيرينادا Serenade^(١٥) تحللها بعض الأشعار :

«ولستطرد قائلا : لنترك هذه الأغاني فإنكم مستمعون إلى موسيقى من نوع آخر انظر إلى هؤلاء الرجال الأربعة . الذين ظهرنا فجأة على الطريق . فقد اتقصروا على العازفين فأشهر هؤلاء الأنهم أدراعا لحياة أنفسهم - ولكنهم لم تصمد لعنف الضربات فتطيرت أشلاوها في الهواء والآن ترى فارسين يرعان لانقادهم . أحدهما هو صاحب السيرينادا وها هما يهاجان للعندين هجوما شرسا ولكنهم يماثلونهم في الشجاعة

والحرارة . يتطاير الشر من السيف . أنظر ! إن أحد المداخل عن السيرينادا يسقط صريحا ، إنه الذي أقام الحفل : إنه مصاب إصابه مميتة ، أم صاحبه فيلوز بالفرار لأنه أشرف على الموت ، وهرب معتدون . أما العارفون فقد احتموا تماما . ولم يبق في الساحة سوى الفارس البائس الذي دفع حياته ثمنًا لسيرينادا . والآن انظر إلى فتاة الشرفة . إنها تضع وراءها انشغاله حيث ترأب كل ما يحدث . هذه السيدة المعتزة بجملها رغم ابتداله تبتجج لما نسبت فيه من نتائج قاسية بدل أن تأسف لما وتتحيل أن هداسيريندا إثارة للحب

ولكن ليس هذا كل ما في الأمر : فانظر إلى هذا الفارس الآخر المتوقف في الطريق بجانب الحريق الغارق في دمهائه . إنه يحاول إبعاده . وفيهجة تنقض الدرزية القادمة عليه وهو مشغول بهذا الواجب الإنساني . ونصحه إلى السجى حيث يبنى زمنًا جزء هذه القملة الثقيلة وكأنه القاتل

فعل زاملو قاللا . كم من مصائب وقعت في هذه الليلة (١٨)

ويتأهب إحساس . في نهاية القراءة . أن القصة لم تكتمل بعد . ويضاف إلى هذه اللوحات القصصية . في بعض الأحيان . ما يمكن أن يسميه بالنهاية «الوهمية» . وتصاع هذه النهاية في شكل وصف للطبيعة «وحدة الطقس» . ويجد مثل هذه النهايات في قصص عبد الملاد نقي أشهر «السائل يكون» (١٩) واقترح على القارئ أن يشارك في تأليف قصة أخرى يصدها وأن يصيب إلى مقتطف رواية «لوماس» وصفًا ، ويكن ليلة من بيان إشييلية أو «لسماء اللامبالية» . لقد أسى جوجول قصته «حكاية امشاحنة بين إيفان أيفانوفيتش وإيفان ليكيبوروفيتش» بوصف من هذه الأوصاف التي تميز النهايات الوهمية

«إن الحياة» . يا أيها السادة . ثمة حقا على سطح هذه الأرض . وتقف التربة الحديدية تتوارى القصة السابق لها . وهذه الطريقة تبدو قصة وكأنها انتهت واكتملت .

ومن أنواع القصص التي تنفرد عن غيرها ، النوع الذي يمكن أن يطلق عليه اسم «قصص ذات النهاية «السالبة» وأريد أن أتوقف لشرح هذا المصطلح . إذا أخذنا الكلمات Stol- و Stol-on (٢٠) فإننا نجد أن لأصوات «s» و «ou» تمثل حركة الإعراب ويمثل الحرف «stol-» الأساس ، ففي حالة الرفع للمعد ، نجد الجمل «stol-» لا يضاف إليه حركة من حركات الإعراب . أما إذا وضعنا هذه الحالة في إطار حالات الإعراب الأخرى فيمكن اعتبار غياب حركة الإعراب علامة من علامات الإعراب ، يطلق عليها اسم «الحالة السالبة» (طبقا لمصطلح فرنوماتوف Fortenatov أو «حالة الإعراب للصفر» طبقا لمصطلح بودوان دي كورتنييه Boudoin de Courtenay) وهذا النوع من الأشكال «السالبة» منتشر في القصص القصيرة ، خصوصا في قصص موباسان

ولتقدم مثلا لهذا النوع من القصص : تلعب أم لزيارة ابها غير الشرعي الذي تركته في رعاية أسرة من الأسر الريفية ، وقد أصبح ملاحا مطا ، فصرع الأم عند ملاقاته ، وقع في النزعة من فرط حزنها . أما

الابن الذي لم يكن يعلم شيئا من أمه فيشرع في انتشالها من التربة لإيقادها ، وهنا تنتهي القصة . والقارئ عند قراءة هذه القصة يقوم بطريقة لا شعورية بمقارنتها بالقصص التجليدية التي تنتهي بشيئا ما ، أي بالقصص التي تلحقها «علامة من علامات الإعراب» . وأريد القول - وعن بصدد هذا الموضوع - أنه يبدو لي (وهذا مجرد رأي وليس من قبيل الجزم) أن رواية العادات والأخلاق الفرنسية في عصر فلوير Flaubert كانت تلجأ بكثرة إلى وسيلة العمل غير المكتمل (كرواية «الزينة العاطفية» مثلا) .

وتجمع القصة الواحدة - عادة - في تركيبها بين البنية ذات المبادئ والية للتدرج ، وتتخذ البنية مصل تطوير يمين في اتجاه أو آخر

إذا تمنا أمثال تشيكوف الكاملة ، نجد الجهد الذي يحتوي القصص هو أكثر المخططات تداولًا ، إذ كان الجمهور العريض يحب قصص الشيعة من أمثال تشيكوف ، وهي القصص التي كان يسميها قصصا «متنوعة» . وإذا حاولنا أن نستخلص عنوى لقصص تشيكوف نجد أن موضوعاتها مألوقة ألفة الحياة العادية ، إذ يحكي تشيكوف قصص صغار الموظفين والتجار ، فلا تتجاوز أمهاله إطارا حياتيا ألهه الأدب منذ زمن بعيد ، وعالمه - من قبل - ليكني Zerkine (٢١) وجريووف Gorkov (٢٢) . وكان قراء هذا العصر يشعرون أنهم إذا ما تفوج من راحة العاديات

ويكن كليب في نجاح قصص تشيكوف في «الحبكة» .

ولم يكن الأدب الروسي ينسج حبكة قصصه من قبل . فكان جوجول يتطرق سنوات وسنوات حتى يمتد على نادرة تصلح كي بطور قصة أو حكاية

وكانت قصص حوتشاروف Gontcharov منبوية البنية فيما يتعلق بالحبكة هي مقدمة رواية أوبلوموف Oblomov بأن حوتشاروف بعدد من الشخصيات الممنعة تربية بطنه في يوم معه . حتى لتحيل القارئ أن هذا الطفل يجا حياة صاحبه .

أما رواية رودين Roudine لتورجيفيتش تتلخص في حكاية واحدة . ذات حادثة واحدة وفصل واحد . سبوا اعراف رودين

وتختار قصص بوشكين - فيما يتعلق ببنية قصة نفسها - حبكة حبكة ذات حيوية كبيرة . وأما باقي الإنتاج الأدبي فتحتكره قصص منه من نوعية أدب الصالونات . مثل القصص التي كان يكتب مرلنسكي Merlinski وكلشكف Kalachnikov ومنيرسكي Vonlarski وسولوجوب Sologoub وليرمونتوف Lermontov . وكان هذا النوع من الكتابة يمثل أكثر من نصف الإنتاج الأدبي في القرن التاسع عشر

وعجأة ، ظهرت قصص تشيكوف لتخرق هذا التقليد . وبما كانت هذه القصص عادية في محتواها كانت تختلف اختلافا جذريا عن الدراسات «الفريلولوجية» (٢٣) التي كانت تنافس أدب الصالونات في

تصلر قائمة الإنتاج الأدبي . إذ يبنى تشيكوف قصصه حول حبكة محكمة واضحة ، ولكنه يختمها بهابة مفاجئة غير متوقعة .

ونقوم معظم قصص تشيكوف على وسيلة مشتركة بينها هي « اللبس » وترتكز قصته الأولى « في الخيام » على ظاهرة كانت تعم المجتمع الروسي القديم ، وهي أن الشعر الطويل كان العلامة للمسيرة لفتتين : أهل الكنيسة والعلميين^(١٧) في آن . ولكي يقع اللبس كان لابد من إلغاء جميع العلامات الثانوية التي تحمل التفرقة بين أهل الكنيسة والعلميين ممكنة ، وأن يكون الوقت الذي يقع عليه اختيار الكاتب هو زمن الصوم الكبير حيث يتجلى دور الكنيسة ، وتبقى إجابات الشماس بطريقة تحايل القارئ ، ليكتشف أن الشخص الذي كان يظنه عدوياً ليس سوى شماس . ويصبح الاكتشاف مفاجئاً ولكنه مطلق في الوقت نفسه ، فيشرح ويبرر معنى الكلام عبر المنهزم الذي رددته الشماس . ولكي تكون النهاية ذات فاعلية وتأثير لابد أن يكون الأبطال ملتزمين بالنتيجة . حيث يصبح وقع المفاجئة قوياً عليهم ، وحيوياً ، ففي قصة تشيكوف بشر الحلاق بالدنوب لأنه أهان رجلاً من رجال الكنيسة وقت الصوم الكبير بأن ظن به الظنون .

ومح - هنا - إزاء معادلة طرحت طبقاً لجميع القواعد والقوانين . وترتبط كل أطراف للمعادلة ارتباطاً وثيقاً .

وترتكز حبكة قصة « المبدئين والنحيل » على التناقض الاجتماعي الذي يفرق بين زميلين من زملاء الدراسة وهي قصة قصيرة جداً لا تتجاوز الصحتين . والموقف المهروري الذي تقوم عليه القصة موقف بسيط ولكن تشيكوف بطوره تطوراً يتميز بابتكار غير متوقع ودقة بالغة يبدأ الصديقان بالقبل ويتبادلان نظرات تعرفها دموع الفرح فقد انتهجا للقاء المصاحبي . ويسرع النحيل إلى الحديث عن أسرته حديثاً مستفيضاً ، كما نعمل عند ملاقاته أصدقاء حميمين ، ووسط الحديث يستشف النحيل أن المبدئين يشغل وظيفة مستشار . ويخلق هذا الاكتشاف حيرة من التناقض الاجتماعي بين الصديقين . وتدور لنا هذه الحلقة أكثر عمقا لأن الصديقين كانا قد قدما لنا في بداية القصة عارفين تماماً ، وخارج أي واقع آني ويكرر النحيل مثلما نفس الحمل التي كان قد أطلع صديقه عليها عن أسرته ، ولكن النبرة تختلف - الآن - تماماً لتصبح نبرة علاقة غير متكافئة ، ويكشف تكرار الحوار هذا الاختلاف ، حيث يمكن مقارنة السياقين ، لتكشف بية القصة في الوقت نفسه .

تستمر المواجهة طوال القصة الذي ينتهي بهابة مردوجة ، تسبح المشاعر التي يثيرها اللقاء في نفس الصديقين ، ويشعر النحيل بالاشمئزاز من المحاورة المفرطة التي أظهرها صديقه القديم ، ويصرف عن التحيل ماداً يده مودعاً ، أما النحيل فيشد على ثلاثة من أصابع اليد الممدودة ، ويحني جذعه صاحبها على الطريقة الصيبية هي ! هي ! هي ! وتنسم الزوجة ويرفع الابن تاتانيل قبعة ، ويصفق عقيقه ، ويتاب الثلاثة شعور غريب بالرضا ويقوم تشيكوف - في كثير من الأحيان - بخرق الشكل النمطي للقصة التقليدية . ففي قصته « ليلة هلع » يقدم لنا رجلاً يمشي على عوشر في كل المنازل التي يرتادها ، بما فيها منزله هو .

ويصبح تشيكوف القصة منذ البداية بصيغة صوفية واضحة ، فالراوي واسمه « شكر الله »^(١٨) يسكن في « سيدنا الحبيب سيد الشهداء » وفي بيت موظف اسمه « حسب الله » يسكن في شارع « مقابر الخلفاء » . ولكي لا تدور تعرية الوسائل فحة يصيب تشيكوف في هابة العقرة « أي أنه يسكن أقصى حي الحياة »

ويزيد تراكم كل المؤثرات النطية للرب من حدة المفاجأة في هذه الهابة . ذلك لأن الهابة تعتمد على التناقض القائم بين النعش - كشيء من الأشياء الصوفية ، وكلازمة من لوازم قصص الرب - والنعش كمصدر من مصادر ثراء تاجر النعش (الحدوثي) . ويتضح - في الهابة - أن التاجر كان يخفي نعشه في بيوت الأصدقاء لينتدب من وقوع الحجز عليها .

ويسخر تشيكوف من أصحاب أدب الصالونات في قصة « طيبة غامضة » . ولكي يكشف تشيكوف عن وسببته يجعل البطلة تتوجه - مباشرة - بقصتها إلى كاتب شاب . وتقع أحداث القصة في مقطوعة من مقطوعات الدرجة الأولى . وقد أصبح هذا الديكور تقيداً من تقاليد تقديم بطلة من بطلات الصالونات .

ويجلس على المقعد أمامها موظف يعمل في مكتب المحافظ . وهو كاتب شاب ناشئ . يقدم غلة المبتدئ « الأصدقاء » قصصاً قصيرة ، أو كما يسميها هو « حكايات مستقاة من حياة الأحياء »

وتبدأ قصة المرأة بداية تقليدية ، إذ شأت نشأة فقيرة . ثم « تعرضت لتربية للدارس الداخلية المنامية للعقل » وقراءة « رويات النافذة » ، وأنشأه الشباب ، وأول حب عجول ، ثم أحببت شاباً وتطلعت إلى السعادة . وهنا يبدأ تشيكوف في المعارضة الساحرة من الرواية النمسية :

« أقبل الكاتب يد السيدة من ناحية السوار ونمتم : « حقا رائعة ! إنني لا أقبل بذلك ، أيها العزيزة ، ولكنني أقبل العذاب الإنساني ! » وتزوج المرأة عجوراً ، وبيرة ساحرة تقدم لنا حياتها بتوى المعجور مزجت ثروة طائلة وتلقى السعادة أسيراً بها ولكنها ترى عقبة تقف بينها وبين تحقيق هذه السعادة المشروعة . « وماذا يقف في طريقك ؟ عجور ترى آخر ؟ »

ويطعن تكرار مونيف المعجور الذي العلة النمسية الأولى ، لتدخل مادة الصالونات في هذه القصة التي تعالج أبسط أشكال الانحراف بالعرض .

وقصة « كانت هي » أقل جودة من القصة السابقة . وتسخر هذه القصة من جمود قصص عيد الميلاد التقليدية . ومحورها لقاء البطل بامرأة مجهولة . ولا يطلعنا الراوي - في الحقيقة - على الهوية المجهولة للمرأة ، ولكنه يترك القارئ أو المستمع يستشف ذلك . لكن المفاجأة تقع - في النهاية - ويتضح أن المرأة هي زوجة الراوي ، فيحتاج للمستمعون ، فيعود الراوي مضطراً إلى الهابات التقليدية

ومن القصص الرائعة لتشيكوف قصة بعنوان « أحد المعارف » . ولا تستخدم هذه القصة المعارضة الساحرة تجاه جمود نوع من

نقص ، كما كان الأمر في القصة السابقة ، ولكنها تقوم على علاقة مردوحة بجاء شيء مشترك وتطور القصة حول عاهرة تخرج من المستشفى وقد تجردت من ربي مهيا الصدر القصير - والفتحة العريضة - والحداء البروري اللون وتشر أنها عاهرة عادية وأنها ليست فتاة عذراء ، أنستاريا كانهكي ، كما نعت بطاقه هوسها وكان عليها أن تحصل على مال مائة وسية - بعد يدع آخر حوامها محل الزهونات مقابل رجل واحد وتوجهه هدا - ستاريا - ثرية أحد معارفها وطبيب الأسنان « بكنل » وأقرب من باب صيب الأس - وهي تطلب في رأسها الخطه التي ستجها إليها ، ستاحل حجرة الكشف وتطلب منه حمسة وعشرين روبلا ، وهي تطلق ضحكة رنانة ولكنها ترتدى ثوبا عاديا دخلت وسألت بيرة عجول عما إذا كان الطبيب قد وصل وتقف قنلا على اسم العاهرة في مواجهة امرأة تشهد صورتها على صمحتها - بلا صدر - على آخر صرار - بلا فتحة عريضة - بلا حداء بروري اللون ويصل أخيرا هذا أمام الطبيب - وتعلمه وهي مدعوة بجعلها أنها تعافى ألما في ضرسها ، يدهن فكل لثتها وشفتها بأصابعه المصبوغة نعا ، ويطلع الصرس - فتعلمه هذا روبلا الأخير

إن الفكرة المهرورية التي تدور حولها القصة هي الحياة المزدوجة التي يجدها كل إنسان - فالشخصيتان الأساسيتان - في القصة - عازسان مهتين مختلفتين : هابة وطبيب أسنان - لكن المرأة لا تلتزم الطبيب المحترف بوصفها عاهرة محترفة ، بل بوصفها امرأة بروية كيرار الاختلاف في انزى - دوما - بأن وصفها قد تغير - وتصنعنا القصة في مواجهة العار والمخزي الذي نستشعره عندما نقرأ بحقيقنا بأن هذا المخزي أو العار هو الذي يدمعنا إلى اختيار الألم وتلخص القصة كلها حول هذه التيمة

وبعد عروجها من عند الطبيب ارداد إحساسها بالعار لم يكن فقرها هو مصدر إحساسها بالعار - لقد نسبت تماما أنها لا ترتدى الصلار على آخر طراز أو الفتحة العريضة وأخذت تسير في الشارع تصق الدم ، وكل بصفة قمرية تذكرها بحبابها ، حباتها القبيحة ، البائسة ، ولحدتها من الإهانات التي لحملتها والتي ستعملها غدا والأسبوع القادم وبعد سنة وطوال حياتها حتى مماتها

لم يسلك تشيكوف في قصصه وسيلة القصص الشفاهي - ولكنه لجأ إلى هذا الأسلوب في قصته الممتارة « بوليسكا » - حيث يستخدم الأساليب الشفاهية المختلفة لأغراض الإنشاء القصص

يحدث البائع صانعة القبعات عن حبه ويشرح لها أن الطالب الذي حبه سوف يجوها لأمالة ويدور هذا الحديث أثناء بيع الخردوات التي تحتاجها صانعة القبعات ويعارض الحو العام الذي يفرق محل أدوات « المودة » المأسة الدائرة بين الشاب والفتاة - إنها سوفان إنعام الصفقة ، لأن الأول يحب ولأن الثانية تشر بالذنب

إن ريش الطيور الآن هو آخر طراز في القبعات ، واللون السائد هو الأصفر الفاتح أو اللون الأحمر البنفسجي والأصفر - لدينا تشكيلة كبيرة جدا من الريش ولكن لا أستطيع أن أفهم على الإطلاق إلى ماذا ستعصى بك هذه العلاقة ؟ ... المرأة شاحبة ، تختار الأزرار وهي تبكي « إن صاحبة القبعات التي تصنعها تاجرة ولعلك يجب أن

تعطى شيئا يخرج عن المألوف »

« بكل تأكيد إذا كانت تاجرة فلا بد من اختيار شيء ذي ألوان فاتحة انظري إلى هذه الأزرار إنها تجمع بين الأزرق والأحمر والذهبي وهي الألوان المودة - وإنها من أكثر الألوان لفتا للأنظار - ولكن أصحاب الدوق الرفيع يفضلون الأزرار السوداء غير اللامعة قريبها دالوة رفيعة ولكن بكل بساطة لأنهم - ألا تستطيعين أنت أن ترى هذا بنفسك ؟ أخبريني إلى ماذا ستعصى بك هذه ... اللقاءات ؟

فهمت بولينكا وهي تنحى عن الأزرار « إنني لأدري أنا نفسي ... إنني لأعظم ماألم في بانيكولاى فيموفيتش »

وتنتهي القصة بإيراد قائمة من مصطلحات الخردوات تشبه هديا - مترجما بالدموع -

« ينف نيكولاى فيموفيتش محاولا إحياء جيشان مشاعره وتعلمه بولينكا في آن وتطعن ملامح وجهه في محاولة للابتسام ويقول بصوت جهوري

« هناك نوعان من الدنطلابا آتية : القطبية والخريرية - أما الشرقية والبريطانية والفرنسية - ما هذا الطورشون - فكلمها مصنوعة من القطب - وأما الروكوكو والسوتاش والكبريه فهي من الحرير ... بحق السماء ! جفني دموعك ! هناك شخص قادم »

« وعندما رأى دموعها تهمر بفرارة استعرد بصوت أجهر « إسبانية ، روكوكو ، كميريه ... جوارب مصنوعة من خيط اسكتلندي ، من القطن ، من الحرير ... »

لقد ظهرت قصص تشيكوف في نطاق أدب التسليه ، فكادت تشر في المجالات الفكاهية ولم يحقق تشيكوف نجاحه الأدبي العظيم إلا بعد ظهور مسرحياته وقصصه الطويلة - ولابد أن يعاد - الآن - شكر كل أعماله القصصية ، كما يجب إعادة النظر في تقييم هذه الأعمال - وعدده سقر الجميع - أن تشيكوف الذي كان يخاطب أكبر عدد من القراء هو الذي توصل إلى شكل أكثر كمالا -

- ٢ -

واللوازة (Parallelism) وسيلة أخرى من الوسائل التي تستخدم في إنشاء القصة القصيرة - ونحللها في أعمال تولستوى -

إن إحقاق المعاشة تواجها - علينا أن نتخلص من هذه حقائق شيئا حولها إلى واقعة أدبية - ولكن يحدث هذا لابد من أن نلج على « تحس » هذا الشيء ، ولزعاجه في موضعه ، بطريقة تشبه الطريقة التي كان يفتان الرهب « يداهب بها الناس - ويجب اقترع هذا الشيء » من توالي التداعيات العادية وركامها الذي يحيط به - كما يجب أن نلج في عقولنا كما تقف الشاة على نار هادئة - ويعطى تشيكوف مثلا على ذلك في مذكراته - طوال حمسة عشر عاما أو - قل - ثلاثين عاما كان رجل عمر مئتين - يقرأ لأفقه تقول « تشكيلة كبيرة من السحائم - وكان الرجل شاعر - من ياترى حاجة إلى مثل هذه التشكيلة ؟ » إن انترعت اللاهة ذات يوم ووصعت على الأرض - فقرأ الرجل « تشكيلة كبيرة من السجائر » - هكذا يطلع الشاعر اللاهات ويحرص

الكاتب - دائما - الأشياء على الثورة ، فسقط اللغات ونظرح الأشياء أسماءها القديمة لتحذف أسماء جديدة تحمل هويات جديدة . لذلك يلجأ الشاعر إلى المحار ، أي إلى الصور البلاغية بكل ما فيها من تشبيه واستعارة ، فيطلق على النار اسم الزهرة الحمراء ، أو يستبدل إلى الكلمة القديمة صفة جديدة ، أو يقارن - كما فعل بودلير - الحبة بامرأة شهوية ترفع صافيتها . هذه الطريقة يحقق الشاعر تحولا دلاليا فينتزع المفهوم من المتواليات الدلالية التي كان يتسمى إليها ، ويبدله بفضل كلمات أخرى (تشكال مجازية) في متواليات دلالية أخرى . وهكذا نشعر بالحسنة ، أي نشعر بوجود الشيء في سلسلة جديدة . وتعلمت الكلمة الجديدة الشيء كالثوب الجديد . فقد انتزعت اللفظة . ونحول الشيء إلى حقيقة محسوسة ، حقيقة خلقية أن تصبح مادة لعمل أدبي . وهناك طريقة أخرى . وهي خلق شكل متدرج ، يصبح الشيء معه شيئين أو ثلاثة أشياء ، وحدث من خلال انعكاساته أو فئاته

«بأنها الناحية الصغيرة إلى أين تتخرجين ؟ بأنها الأم الصغيرة ، إنني إلى الزواج فليل» .

هكذا كان يبنى روستوف المتكبر ، ولاشك أنه كان يبنى على سوال أغاني شعبية من قبل

«الناحية الصغيرة تريد أن تسقط من الحسرة . كاتيا الصغيرة تريد أن تترك المائدة» (٢٤)

وهنا نجد مفهومين لا يتطابقان في أي من جوانبهما ، ولكنها بحرارة أحدهما الآخر من التناقضات المعتادة المألوفة :

وفي بعض الأحيان يشطر الشيء ليصبح شيئين أو يحل إلى أكثر من شيء . هكذا انحلت كلمة «السكك الحديدية» - عند إسكندر بلوك - إلى كلمتين «الحزن الحديدي للسكك» أو «حزن السكك الحديدي» . وكان ليون تولستوي ، في أعماله المقولة مثل القطع الموسيقية ، يقدم أبيه من طراز الخليل العريب (وصف الشيء بكلمة غير مألوفة) كما كان يقدم أبيه متدرجة

وقد تحدث في مقال آخر عن «التعريب» عند تولستوي ويشمل نوع من أنواع هذه الوسيلة - أي التعريب - في أن يركز الكاتب على تفصيل من تفاصيل اللوحة ، وأن يؤكد بحيث تعمير النسب المألوفة للأشياء . هكذا ركز تولستوي على ميم ميلل بمصنع الطعام ، في وصف لوحة لمركبة حربية . ويخلق الانتباه المركز على تفصيل صغير نوعا من التحول غير المألوف . ولم يفهم كونستان ليونيف قيمة هذه الوسيلة في كتابه عن تولستوي (٢٥)

ويمكن القول إن الوسيلة الأكثر انتشارا عند تولستوي هي رفضه أن يتعرف على الأشياء وإصراره أن يصورها كما لو كان يراها لأول مرة ، كأن يصف ديكورات المسرح على أنها قطع من الكارتون للمضغ لللون ، أو يصف القربان للقدس على أنه رفيف صغير من الخيز ، أو يؤكد لنا أن المسيحيين يأكلون ربهيم . واعتقد أن مثل هذه الوسيلة تأتي من التقليد الفرنسي ، ربما من فولتير في قصته «هورون القلب بالسادج» Hureon dit le cœur ، أو من وصف شاتوبريان اللاذع لسلطان الملكي . ومهما يكن من أمر ، فقد غرت تولستوي أعمال عاجز

بوصفها من منظور فلاح حادق ، أي من وجهة نظر شخص - شأنه شأن الفصح الفرنسيين - لا يستطيع أن يحيل الأشياء إلى التناقضات المألوفة . وقد عرفت الرواية الإعرافية القديمة هذه الوسيلة عندما وضعت المدينة من منظور فلاح . (فيستسكي Vessélovski) .

واستخدم تولستوي الوسيلة الثانية بطريقة عميرة للغاية وهي وسيلة البنية للتدرج كالسلم .

ولن أحاول أن أقدم دراسة ، ولو موجزة ، هذه الوسيلة في بوطيقا تولستوي بل أكتفى بتقديم بعض الأمثلة . لقد لجأ تولستوي شبيه إلى استخدام الموازنة ، ولكنه فعل هذا بشيء من السداحة ؛ فقد رأى من الضروري أن يفرّد لنا ثلاثة بدائل للقيمة نفسها : وفاة سيدة . ووفاة فلاح ، ووفاة شجرة ، في قصته «وفاة لالة» وسمي مرورا واصحا يربط بين أجزاء القصة : الفلاح يعمل حوديا عند السيدة . وتقطع الشجرة ليصبح خشبها صليبا يوضع فوق قبر السيدة

وتميز الموازنة بين الأشياء في الشعر العالي الشعبي المتأخر ، حيث نجد موازنة بين الحب ووطء الأعشاب ، ذلك لأن العشاق يطأون الأعشاب أثناء مداعبتهم

ويضع تولستوي في قصته كولستومير Kholstomer موازنة بين الحصان والرجل في الحملة الثانية .

«جاء الأفاق . أكل كثيرا وشرب كثيرا . وبعد أمد طويل واري جمد سيدوكسكي التراب . ولم يكن لحده أو لحمه ولا حتى عظامه أية فائدة أو قيمة بعد موته» .

ويبرر العلاقة بين عنصرى الموازنة أن سيدوكسكي كان صاحب الحصان كولستومير وفي قصة «المزارعان Les deux Humards» (٢٦) تتبدى الموازنة في العنوان وفي عدد من العناصر : العشق ، ولعب الورق ، والسلوك إزاء الأصدقاء . وتبرر العلاقة بين الأطراف صلة القرابة التي تربط بين الشخصيات .

وإذا قارنا الوسائل التقنية لتولستوي بوسائل موباسان ، لاحظنا أن الفنان الفرنسي يصور الطرف الثاني من الموازنة عندما يكتب قصته . إذ لا يذكر موباسان الطرف الثاني كما لو كان مستترا . وقد يكون هذا الطرف الثاني الشكل التقليدي للقصص القصيرة الذي يحطمه موباسان (كما في قصصه الخالية من النهاية) أو موقف البرجوازية الفرنسية التقليدي من الحياة . ولقد تعرض موباسان - في أكثر من قصة - لوصف موت فلاح .

هذا الوصف بسيط جدا ، ولكنه غلبة في العراة في الوقت نفسه . ولاشك أن هذا الوصف لموت الفلاح يوازي موت الحضرى ، غير أن موباسان لا يذكر الطرف الآخر من الموازنة في نفس القصة . لأنه يجعل الراوى - في بعض الأحيان - يضمن الطرف الآخر من الموازنة في صيغة أحكام انفعالية . ويبدو لنا تولستوي أكثر بدائية في استخدام الموازنة من موباسان ، لأنه كان في حاجة إلى إبراز طرق الموازنة وتوضيح المعين فيها . هكذا يصح - في قصته «ثمار الخضار» - المطبخ والصابون في موازنة محذرة الأطراف . ويرجع هذا المارق إلى وضح رؤية الذي يبر

تقاليد الأدب الفرنسي عن الأدب الروسي . فالتقارن الفرنسي يلمح غرق القومين على الفور ، ويعطى بسهولة إلى موضع الموازنة ، بينما لا يميز التقارن الروسي بوصوح بين ما هو طبيعي وما هو حارق للعادة

وأريد أن أوضح - في هذا الصدد - أنني لا أتصور التقاليد الأدبية التي أتحدث عنها بوصفها استعارة كاتب من كاتب آخر ، بل بوصفها عملية يعتمد فيها الكاتب على مجموع المعايير الأدبية ، هذا المجموع مصروح - شأنه شأن تقاليد المنزع - من مجمل الإمكانيات التقية المتاحة في عصره

وتظهر - في أعمال تولستوي - حالات من اللوارة أكثر تعقيدا ، خصوصا عندما يوازي في رواياته بين شخصيتين أو مجموعتين من الشخصيات ويتجلى ذلك بوضوح في «الحرب والسلام» ، من خلال التعارض بين نابليون وكوتوروف ، وبين بيير بيزوكوف وأندريه بولكنسكي ، وفي الوقت نفسه نيكولاي روستوف الذي يقف محورا بين الإثنين . وفي رواية «أناكارينا» يتعارض الثنائي أنا - فروسكي مع الثنائي كيني - يفين ، ويحيز الربط بين الزوجين علاقة القرابة . هذا الحافز معطى من معطيات تولستوي ، ولعله أحد معطيات الروايات جميعا . ولقد أشار تولستوي نفسه إلى أنه جعل من بولكنسكي المعجوز «أبا للشباب اللامع (أندريه) إذ يشر بالخروج من وصف شخصية لا ترتبط بالرواية بطريقة ما» . وثمة وسيلة أخرى لم يلجأ إليها تولستوي كثيرا في رواياته وهي مشاركة شخصية واحدة في عدد من المصاحبات Combinations (وهي وسيلة من الوسائل المفصلة لدى الروائيين الإنجليز) ومن الأمثلة النادرة على هذه الوسيلة ، الحدث الخاص بنابليون ولاروشكا . حيث فعل تولستوي ذلك على سبيل التفرغيب . ومما يكتسب من أثر ، فيجب القول إن الرباط الذي يربط بين أطراف الموازنة في «أناكارينا» هو رباط واء ، إلى الدرجة التي تجعل منه محس ضرورة أدبية لا غير .

ولم يستخدم تولستوي علاقة القرابة ليربط بين الأطراف المختلفة من المواراة ، ولكن ليؤسس عليها البنية المتدرجة . ففي «الحرب والسلام» يمثل آل روستوف ، وهم أخوان وأخت ، ثلاثة وجوه لخط واحد . ولقد قارن تولستوي بينهم في المقطع الذي سبق وفاة بيتا : حيث ظهر نيكولاي روستوف وكأنه بسيط لشخصية ناتاشا ، تلك التي مثلت - بسورها - الخط في صورة أكثر عطاظة . وفي رواية «أناكارينا» تكشف سيبا أو بيسكي عن وجه من وجوه البنية النسيجية لأناكارينا نفسها وتظهر الرابطة بين الشخصيتين من خلال للكلمتين اللتين تهمس بهما أنا متفمصة صوت سيبا ، وهكذا تصبح سيبا «درجة في سلم» تؤدي إلى ما يليها من الدرجات . ولا يستخدم تولستوي - في هذه الحالة - علاقة القرابة ليربط بين الشخصيات - فقد أوجد علاقة قرابة في أحيان أخرى بين شخصيات حلقها منفصلة واحدها عن الأخرى ، ولكنه يستعملها لخلق درجات سلم في الرواية .

ولم تلتزم التقاليد الأدبية فيما يتصل بتصوير علاقة القرابة بضرورة تقديم انعكاسات مختلفة لنفس الخط . ونلمس هذا في الوسيلة التقليدية

التي تصف أخوين ، أحدهما نبيل والآخر وضيع ، وقد خرجا من الرحم معه ، غير أن بعض الروائيين أحسوا بالحاجة إلى تفسير هذه المظاهرة فبدروا ذلك على أساس أن الأخ الموصيغ ابن غير شرعي (بلديج)

وتتحكم ضرورات المهنة في هذه المظاهرة مثلما تتحكم في كل ما يتعلق بالفن

- ٣ -

كان الحد الأول للرواية هو مجموعة القصص : هذا ما يمكن أن نقرره ، فليس يوسعا أن نرى بينها علاقة سببية وعليها أن نكون بإعلان حقيقة تاريخية .

وكانت مجموعة القصص تؤلف - عادة - بطريقة تتيج رابطة ما - ولو شكلية - بين أحوالها المصطفة المكونة لها . وكان ذلك يحدث بأن تضمن القصص المختلفة داخل قصة واحدة نحتها ، فتصبح جزءا من - وتصبح هذ النسق أعمال مثل «الأسفار الخمسة أو البعثات» ، و«كيلة ودعة» ، و«هيروبيشا» ، و«حكايات البيضاء» ، و«الوراء السبعة» ، و«ألف ليلة وليلة» ، ومجموع القصص الجيورجية في القرن الثامن عشر ، و«كتاب الحكمة والبهتان» وكثير من المجموعات الأخرى .

ويمكن أن نحدد أنماط القصص التي تستخدم إطاراً لغيرها ، أو على أصح الأساليب التي تستخدم لاحتواء قصة داخل قصة أخرى . ومن أكثر هذه الأساليب انتشارا حكى القصص أو الحكايات **الإرجاء** **وخرج فعل ما** . وذلك مثلا فعل الوراء السبعة ، عندما معاها الملك من إعدام ابنه بحكي القصص ، ومثلا فعلت شهرزاد ، حين أرجأت موتها من ليلة إلى ليلة أخرى بحكاياتها . وفي مجموعة القصص الملغولية ذات الأصل البوذي «لوجي برجي» تمنع الخنايل الخشبية التي تشكل درج السلم الملك من اعتلاء العرش ، عن طريق الحكى ، فتحتوى الحكاية الثانية حكاية ثالثة ورابعة . أما في حكايات البيضاء ، فيشعل البيضاء الزوجة بحكاياته عن سخانة زوجها إلى أن يصل الزوج له . ونجد بهية الإرجاء هذه داخل «ألف ليلة وليلة» نفسها . إذ تظهر في جميع القصص التي تسبق تنفيذ حكم الإعدام

ومن الأساليب الأخرى المستخدمة في تضمين قصة لقصة أخرى ، أسلوب المناظرة من خلال حكى الحكايات . وذلك عندما نرى القصص لإحيات فكرة ، أو البرهنة على صواب أمر ، فتعكس قصة جديدة لضيد القصة السابقة . ونهتما هذه الوسيلة لأنها تمتد إلى حاصر أخرى يمكن إدخالها في النص ، إذ يتم تضمين بعض الأشعار أو الحكم بالطريقة نفسها .

ويجب أن نلاحظ أن هذه الوسائل هي وسائل كتابة خالصة ، ذلك لأن ضمانة للمادة الفكرية تمنح - بطبيعتها المتشعبة - التراث الشعري من اللجوء إلى مثل هذه الوسائل في الربط . إن تشعبا - فضلا عن امتداد - لا يجعل إدراكها ممكنا ، إلا للتقارن محسب . ولم يكن الفن الشعبي ، أي الفن المجهول للمصاحب ، المجرد من الوعي الفردي لم يكن هذا الفن يعرف سوى أساليب بدائية من أساليب الربط بين القصص . وقد كانت الرواية عند ولادتها ، أو أقل حتى قبل أن تولد ، تنزع إلى التعبير الكتابي

لقد ظهرت في الأدب الأوربي ، في عصر ميكر ، مجموعات من القصص صيغت في وحدة متكاملة ، تربطها قصة واحدة ، فلب دور الإخبار بنية القصص

وأما مجموعات القصص الشرقية التي جلبها العرب واليهود للأوربيين التعرف على عدد كبير من القصص الأجنبية . مما أظهر التشابه بينه وبين القصص المحلي . وفي الوقت نفسه ابتكر أسلوب أصيل في التصمين في أوروبا ، أعنى أسلوب «الديكاميرون» الذي أصبح فيه القصص غاية في ذاته .

وتمتص نديكاميرون ، كما تختلف سلالاته الأدبية . عن الرواية لأوربية في القربى الثم عشر والتاسع عشر إلى الحلقات المختلفة من المجموعة لا تتصل فيما بينها من خلال وحدة الشخصيات . فقد لا نجد فيها شخصيات ، وإنما ينصب الاهتمام كله على الفعل أما الفاعل فله فإيه ليس سوى قطعة من الشطرنج ، تسمح للحبكة بالمر والتطور .

وؤكد - دون محاولة إثبات ذلك الآن - أن الأمر استمر على هذا الحال مدة طويلة وأن البطل «جيل بلاس» - في رواية لوساج - ينتظر إلى الشخصية ، إلى الحد الذي دفع النقاد إلى تأكيد أن الكاتب كان يقصد - وأنها - تقديم شخص فجع . قتل المذكاء . وذلك خطأ . إن «جيل بلاس» ليس رجلاً بل خيط يربط حلقات الرواية فيما بينها . هذا الخيط رمادي اللون . والملاقة بين الفعل والفاعل أكثر تلاحقاً في «حكايات كاترييري» لثوسر . ولقد لجأت رولانتر «البيكاروسك» إلى أسلوب التصمين على نحو لافت في غزائره . ومن المفيد أن نذكر هذه الوسيلة في أعمال سيرفانتس ولوساج ، وهيلدنج ، ومن المفيد كذلك أن تتبع انعكاسها على الرواية الأوربية الحديثة من خلال شعير .

وتقدم حكاية الأمير «فر الزمان» و«الأميرة» بدور ، نموذجاً غريب لبنة القصة . وتمتد هذه الحكاية - في البداية - من الليلة السبعين بعد المائة إلى الليلة التاسعة والأربعين بعد المائة^(٢٧) وتنقسم إلى عدد من الحكايات

١ - حكاية الأمير فر الزمان (ابن شاه زمان)^(٢٨) والحان الدين ساعدوه ، وتتميز هذه الحكاية ببسطة اللغة التعقيد ، تنتهي برواج الحسين ، عندما تترك الملكة بلور أباها .

٢ - حكاية الأميرين «الأحمد» و«الأسعد» . ولا تتصل هذه الحكاية بالحكاية السابقة إلا لأن الأميرين أخوان غير شقيقين لأبيهما الملك فر الزمان . ويقرر الملك قتل ولديه ولكنها يقران منه هارين . ويحوصان معامرة تلو أخرى . وتمشق الملكة «مرحانة» «الأسعد» الذي نجده مشكراً تحت اسم «مملوك»^(٢٩) بين عبيدها . ويمر «الأسعد» بمغامرة بعد مغامرة ، تنتهي جميعها بوقوعه في أيدي الصومسي «سرام» . وأخيراً يلتقي الأخوان . ويقص الصومسي الذي تاب وأسلم هذه المناسبة حكاية «معم ونعمة» ، وهي حكاية غاية في التعقيد . لا تمت بصلة إلى حكاية الأخوين . وتنتهي بالمارد . وعندما سمع الأحمد والأسعد من سرام الصومسي الذي أسلم هذه الحكاية تعجباً منها غاية العجب . وتأق الملكة «مرحانة» في جيش عمير . وتطالب بالبرداد «مملوك» الذي كان قد احتفظ بها . ثم

يأق الملك المعبور أبو الملكة بدور أم الأحمد في جيشه . وعنده يلق الملك فر الزمان هو الآخر في جيشه باحثاً عن ولديه . وقد اكتشف برأئها . وأخيراً يرى جيش الملك شاه زمان الذي كنا قد نسبناه تماماً آتياً للحث عن ابنه . ويظهر مما سبق مدى الافتعال الذي يصنع دمج القصص بعضها في بعض .

وتمثل حبكة الدراما الشعبية «الملك مكسيميليان» مثالا غريباً آخر للتأليف . ويتميز موضوع هذه الدراما بالبساطة الشديدة : يتروح ابن الملك مكسيميليان فيوس ولكنه يثور على عبادة الأصنام ويقرر أبوه قتله . وتنتهي الدراما بقتل الملك نفسه ومعه جميع نبلائه بلاءه . ويستخدم هذا السيناريو هيكلاً يضاف إليه عدد من المواقف المتنوعة ، ويرى إدخالا محوفاً مختلفة . ومن النصوص التي أصبحت إلى الدراما الأصلية درامتان شعبيتان هما : «الصفينة» ، و«العصابة» . ونصنق هاتان الدرامتان - في بعض الأحيان - نصفاً دون أي مبرر واضح ، مثلاً نضاف المشاهد الرعوية إلى النص لأساسي في «دون كيشوته» . أو مثلاً نصنق الأشعار في «ألف ليلة وليلة» ... ولقد نصفت إلى جانب هاتين الدرامتين نصوص أخرى النصفت بالدراما الأصلية في مراحل متأخرة من تطورها وقد تصغمت بعض هذه الحلقات الدخيلة إلى حد أنها طردت الملك مكسيميليان نفسه من المسرح كلية ، أو أصبح الملك مجرد حافز لإطلاق هتان الكوميديا : ومنها التلاعب بالألفاظ والجناس (وعبره من الحيل التي تستخدم الصمم ذريعة للإصحاح) .

لقد قلت - من قبل - إننا إذا تأملنا القصة - ابتداءً من المودجية وجدناها تتميز بسمة الاكتمال والتمام . ونقول - لكي نوضح ذلك - إننا نجد - في مثل هذه القصة - عنصر الإجابة الصحيحة التي تفقد البطل من مأرق وقع فيه ، في الوقت نفسه نجد مجموعة من العناصر . تكمل هذا العنصر الإجابة الصحيحة وتتمه . فتكشف عن مبرر الوقوع في المأزق . وإجابة البطل . وحل العقدة وتمثل هذه العناصر - مجموعة - ميكائزم قصص «الحيلة» . ومن الأمثلة المشهورة على ذلك . موتيف انتزاع خصلة شعر بمائة لشم الحرم الذي ارتكبه الجريمة ، من كل رفاقه . وكذلك موتيف المذبح الذي يعلم على بابها بطنباشير . (في «ألف ليلة وليلة» وكذلك «ألفرس») . وتشكل الحبكة في هذا النوع من القصص حلقة تامة مكتملة . وقد نضاف إليها بعض الاستطرادات القصبة . أو نوحى ببعض مقاطع من الوصف ، ولكنها تظل شتت تاماً في ذاته . ويمكن - كما يثبت في الصفحات السابقة - جمع عدد من القصص داخل بنية أكثر تعقيداً . من خلال تصمها في إطار واحد . أو من خلال تفرعها من نفس الجذع

و«المنظم»^(٣٠) هو أكثر وسائل الإنشاء إشاراً وتناجياً - في هذه الحالة - مجموعة من القصص . تمثل كل منها وحدة متكاملة . وترتبط فيما بينها شخصية مشتركة . فالقصة المتعددة المقاصع تبنى تفرص على بطل سلسلة من المهام الصعبة تتبى وسيرة «النظم» . وقد نصم إلى القصة موتيف من قصة أخرى عن طريق النظم . فحصل عن قصص مختزلة مختصرة . أو حتى أجمع قصص . ويستطيع أن يحدد نوعين من النظم عن النظم



النوع الأول : وهو الذى يلعب البطل به دورا سليا ، فلا يندم على المعامرات بل تلاحقه المعامرات وتطارده . ومقابل هذا النوع من انظم في روايات المعامرات حيث يتحاطب للقراصة شابا أو فتاة ويتقادمهم بالمعمرات ، فلا تستطيع منهم أن تجد مرقاً ترمو فيه . والنوع الآخر من إنشاء : هو الذى يحاول أن يربط بين الفعل والفاعل وأن يهجر المعامرات ، مثلا يحجز عصب الآفة ، ولو بطريقة مفضلة ، معامرات بوليبوس فلا تترك الآفة البطل يلتقط أنفاسه أو يبدأ قليلا . ويحمل أحيوي بوليبوس العرق المستبداد البحرى في طياته حلة عدد كبير من رحلاته . إنه يفتش الترحال ، ولذلك يلتحم مصيره الخاص - في سفره السبع - مع تراث الفولكلور السياحى المعاصر له .

ويكن حافر النظم - في «الحمار الذهبي»^(٣١) (منح الكائنات) لأبولية في حب استطلاع لوسبوس الذى يقضى وقته مرصداً مسترقا السح وحينئذ بنا أن نلاحظ جمع «الحمار الذهبي» . بين وسيلتي «الإطار» و«النظم» . ويصل غيط النظم الحلقة الخاصة «محوكة القرب» و«الخصم المسوخ» و«مغامرات اللصوص» و«نادرة الحمار في الفولة» الخ . وتتضمن من طريق «الإطار» «حكايات الساحرة» والقصة المشهورة «ابروس وبيسيشيه» Amour et Psyché وبمجموعة أخرى من الأكافيس . وكثيرا ما نشر أن الأجزاء التى نطق بالعمل من خلال النظم كانت تحيا حياة مستقلة قبل ضمها إليه . فعندما يشرح الكاتب في ختام قصته «الحمار في الفولة» أن هذه القصة هي أصل مثل سائر يفترض الكاتب أن القارىء على علم بالقصة أو على الأقل بيوكاها العام .

ولقد أصبحت الرحلة منذ زمن مبكر من أكثر الحواجز انتشارا لاستخدام النظم ، خصوصا الرحلة التى تستهدف الحصول على عمل وتنبى هذا السبق أقدم الروايات الإسبانية «لازاريلو دى تورميس» Lazarillo de Tormes^(٣٢) حيث يحوص البطل لازاريلو خصم المغامرات باحثا عن عمل . وقد جرت العادة على القول إن بعض حقائق الرواية وعباراتها ، تستخدم لصرب للتل ، لكنها كانت كذلك في اعتقادي ، قبل أن تدخل الرواية ، وليس بعدها . وتنتهى الرواية نهاية هزلية ، وتزخر بالمسوخ والمغامرات المفارقة التى تخرج عن المألوف . وليست هذه الظاهرة نادرة لأن الكتاب يعفرون إلى أفكار بناءة يكتلون في الجزء الثانى من رواياتهم ، ولذلك يلجأون إلى مبادئ مختلفة ، جديدة كل الحدة . لإتمام عملهم وهذا ما حدث لسرفانتس في روايته «دون كيشوته» وسويت في «جاليقو» .

وبجد وسيلة النظم نخرج عن إطار الموضوع ، في بعض الأحيان ، وتجاوز يصدق الحاضر . هكذا يعمل سرفانتس في قصة «رجل من وجاج»^(٣٣) ، وهى قصة قصيرة تنور حول عالم من أبناء الشعب ، فقد صوبه بعد أن شرب شراب الحب المسحور وتتابع الصفحات في موبولوج عموم ، تتراص خلاله قصص وحكم يقدمها النحور

«كان يش على عارضى العرائس أعتف الحملات . إهم من المشردين . بنهكون مقدمات الدين . ويحولون التقوى إلى مهرة يعرضهم عرائسهم على المسرح . وكانوا يزجون ، في بعض الأحيان بأصحاب العهد القديم والحديد جميعا في أجولة . يحسون فوقها . ليأكلوا ويشربوا . في الخانات والخانات . وكان يتعجب من أن لا يفرض عليهم صمت أبلى في ثكناتهم . أو أن يبقوا من المملكة إلى غير رجعة » .

وفي يوم من الأيام تصادف أن مر إلى جانبه ممثل . بلبس ملابس الأمراء . فصاح عند رؤيته : يا إلهي ! أذكر أنى رأيت هذا خارجا من المسرح . ملطخ السحنة بالدقيق . مرتليا معطفه بالمفلوب . ولكنه كلما خطا خطوة خارج خشية المسرح تقمص شخصية السادة فعنى أحد السامعين «رعا يكون الأمر كذلك . فالعديد من الممثلين ينحدرون من سلالة السلاء» .

فأجاب الأستاذ زجاجي وليس هذا من المستحيل ! غير أن المسرحيات الخيلية في غنى عن أناس من علية القوم . لأنها في حاجة إلى الظرفاء اللطفاء سيطى اللسان . وأضيف هنا أن هؤلاء يحضرون عن قوتهم بحرق جبينهم وعنفقة مضربة . يحتضرون ذاكرتهم ويجربون القرى والخانات والمطاعم الخفيفة كأنهم عجم أبديون . يكرسون ليايهم في إرضاء الآخرين . وتكن مساعدتهم في إسعادهم . ولا يستطيعون - فضلا عن ذلك - خداع أحد بفهم . إذ عليهم عرض بضاعتهم في الساحة العامة . على مرأى من الجميع وعرضة لحكمهم يذل كبارهم الجهد العظيم ويعانون المعاناة الجسيمة . ليحفظوا أربابا حائلة . ليتجبروا تراكم الديون فلا يكونوا فريسة للقضاة دائبين في نهاية العام ولكن لا غنى عنهم في الجمهورية فلنهم مثل الغابات والمشرهات والحدائق الغناء التى تروح تروحا شريفا عن النفس والخراس . »

واستشهد برأى أحد أصدقائه الذى كان يقول إن من يجب محبة يجب جمعا من النساء ، فيحب ملكة وحورية وآلهة وخادمة وزاهية غم في الوقت نفسه ، وكثيرا ما كان الخطر يحمله أيضا يجب لها تابعها من قبايع الأمراء أو عذما من محبهم . »

ويفرق هذا العيص من الحمل العمل في القصة ويشي الأستاذ زجاجي - في النهاية - ولكننا نواجه ظاهرة تكرر كثيرا في الفن : حيث تستمر الوسيلة بيما يحثى الحافر الناشئ على وجودها . ورغم شدة الأستاذ زجاجي يشترى نفس الهديان المصوم عند حديثه عن «الملكى» . ويستمر تولسنوى - في قصة «كلستومير» - في وصف الحياة من منظور الحصان بعد موته واستمات من مسرح الأحداث . وأقدمه ندرية بيلي صورا مشوهة نغمرها إدراك الطفل في «كوتيك ليتاييف» Kotik Letae حتى وإن كان ذلك ضمن مادة لا يعرف العمل عنها شيئا .

وأعود إلى التيمة لأقول إن وسيلة الإطار ووسيلة النظم قد ساعدت في إدماج المادة الخيلية في صلب الرواية ومن اليسير أن نشهد هذه الظاهرة في المثال الشهير لدون كيشوته^(٣٤)



هوامش المقدمة

(١) انصفا في ترجمة نظرية شكوفسكي عن ترجمتين فرنسيين ، الأولى ترجمة أوليفان المعروف

V. Chklovskii, «La Construction de la nouvelle et du Roman», in Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, éd. du Seuil, 1965, pp. 170-196.

والثانية ترجمة جي ليريه

Victor Chklovskii, Sur la Théorie de la prose, traduit du russe par Guy Veret, Louvain, éd. l'Âge d'Homme, 1973, pp. 81-106.

(٢) تحليل التاريخ إلى أول ما كتب حول نظرية الشكلية وهو كتاب شكوفسكي ليرينج

Victor Erlich, Russian Formalism: History-Doctrine, New Haven, Yale University Press, 1955.

وليفان إلى مقال في «الشكلية الروسية» الفكر العربي يناير - فبراير ١٩٨٢ ، ص ٢٨ ، ص ٤٠ .

(٣) عرض باكستون هذا المفهوم أول ما عرض له في مقال بعنوان:

«La Nouvelle Poésie russe» in Questions de poétique, Paris, éd. du Seuil, 1973, pp. 11-25.

ثم عرض له في شكله المكتمل في مقال المفهوم

«Linguistique et Poétique» in Essais de Linguistique Générale, Paris, éd. de Minuit, 1963, pp. 209-251.

(٤) بالروسية Primen بالإنجليزية device وبالفرنسية Procède

(٥) بالروسية Otrazhatskaya بالإنجليزية laying bare of the device بالفرنسية standardisation du procédé.

هوامش الفروع

(١٠) (١٨٢٥ - ١٨٢٩) Dmitri Dmitrievich Miliouyev شاعر سائر غير يوسف المشر في طبقات المجتمع الدنيا

(١١) آلان رينيه لوساج René Lussac (١٦٦٨ - ١٦٨٧)، روائي وكاتب مسرحي فرنسي استطاع التأثير الإيجابي في عهده «التيهات الأخرى» (١٧٠٧) «ويجبل اللام» (١٧١٥ - ١٧٢٥)

(١٢) الفصل الثالث من الرواية بعنوان «أين اصطحب الشيطان الأخرى التلميذ» ، وما أول الأبناء التي أطلق عليها في

Romanciers du XVIII Siècle, Paris, NRF, 1966, pp. 283-284

(١٣) الفصل الرابع من الرواية بعنوان «عند حب الكوت دي بقور وينوردي ميبيليس» نفس المراجع ص ٢٠٥

(١٤) السيرينا Serenade شيد أو قصيدة توله أصلا لكي يغازل بها مؤلفها حبيبته لئلا تحت تألفتها وتضي هذه القصيدة - عادة - بمصاحبة الموسيقى ، وقد يعرف الناس عنه الجيتار ، أو في آلة أخرى ، أو يصطحب بمجموعة من المعارف

Romanciers du XVIII Siècle, pp. 379-380 (١٥)

(١٦) صحيفة سائرة روسية ظهرت لما بين ١٩٠٨ - ١٩١٤

(١٧) طائفة الكتاب مما كلفه مائة ٥ ٥٠٠ ، بالروسية في حالي الجرو في حالة الإضمار

(١) رواية تحمل اسم بطلها كتبها سنة ١٨٨٤ Alexis Pons de Torral وقد اشتمت من اسم البطل صفة Reconnaissance لوصف تتبع الأحداث الاستقصية والفنية

(٢) كتب مارك توين رواية The Adventures of Tom Sawyer سنة ١٨٧٥ ونشرت سنة ١٨٧٦

(٣) (١٨٨٤) The Adventures of Huckleberry Finn

(٤) يشير شكوفسكي - ص ٥٨ - إلى رواية مارك توين Tom Sawyer Duetive (١٨٩٤) Tom Sawyer Abroad وكتبه يثير من السلسلة التاريخية للروايات (١٨٩٦)

(٥) رواية يوشكين الشعرية Engine Outgaze (سنة ١٨٢٢)

(٦) Miroslav Maria Conte Belardin (١٤٤١ - ١٤٤٤) شاعر إيطالي ألف قصيدة للمحببة Orlando innamorato سنة ١٤٧٦ ونشرت سنة ١٤٨٢ وقد استلهمها Ariosto

وكتب قصة لما بعنوان Orlando Furioso

(٧) هذا المقال بعنوان «الفن باعتباره شكليكا» يمثل الفصل الأول من كتاب دعوى نظرية الفن ونشرت الترجمة العربية لهذا المقال للأستاذ عباس القوسي في العدد الثاني من مجلة «ألف»

(٨) معنى كلمة « ٢٥ » بالروسية هو «عنه» .

(٩) وفاد من روائع غير موسكوفنا

(٢٦) «امرسار» هو جيتي الحبال في الخيش الغري . في القرن السادس عشر، تم إطلاق الاسم على جنود الخيالة في جميع أنحاء أوروبا

(٢٧) نعتي هذه الحكاية البالي من الألبا الحادية عشرة بعد ثلاثين حتى السادسة والثلاثين بعد ثلاثين في الترجمة الفرنسية لجالان أما في البالي العربية في الليلة التاسعة والثلاثين بعد ثلاثة إلى السادسة والثلاثين بعد ثلاثين

(٢٨) يبدو أن شكولسكي يخطئ في الأسماء بين الملك شهريار أبي الأمير في الزمان والأمير شاه رمان ابن الملك شهريار

(٢٩) يشير شكولسكي كلمة «ملوك» اسم علم

(٣٠) المصطلح الروسي الذي يستخدمه شكولسكي هنا هو *hazyvanie* لوحي إلى الإنجليزية «*hazyv*» إلى الفرنسية «*hazyv*» ويقاس بالعربية «نظم» (القرار مثلا)

(٣١) عاش *Apelle* في العشرينات من القرن الثاني قبل الميلاد . ويذكر كتابه «الهار الذهبي» أو «دسح الكائنات» - كما أعاد كتابه - من أشهر القصص القصصية النثرية في العالم القديم

(٣٢) يشير رواية *Lazarillo de Tormes* أفضل رواية الهيكارسك ، وقد ظهرت لأول مرة في إسبانيا سنة ١٥١١ ، دون ذكر اسم مؤلفها ، وسببها بعد إلى

Diego Hurtado de Mendoza

(٣٣) هذه القصة *El Licenciado Vidriera* أفضل قصص مجموعة «القصص الفودسية» *Novelas Ejemplares* لمرقاتي

(٣٤) هذا موضح الفصل الرابع من كتاب «حول نظرية النثر» وحواله «كيف صنع دون كيشوت»

(١٨) (١٨١١ - ١٩٠٦) *Nikol Alexandrovich Lektorsky*

(١٩) (١٨٣١ - ١٨٩٥) *Ivan Fiodorovich Gontcharov*

(٢٠) روائى وكاتب أدب وحالات (١٨١٢ - ١٨٩١) *Ivan A. Gontcharov* يشير رواية *Obiomer* من أهم روايات الأدب الروسي المعاصر وتقدم الصراع بين الأرستقراطية والرأسمالية

(٢١) «الفريولوجيات» *Physiologies* نوع أدبي ظهر في القرن التاسع عشر يصف مفهوم الواقعية إلى مثواه وهو وصف الظواهر الاجتماعية من خلال المنهج التجريبي ومنها *La Physiologie du Mariage* لبلزل

(٢٢) «المسيرون» *Nihilism* - مع صفة وهي فلسفة أو رفض لآخلاق والنظام والصدق والصدق مع صفة - دخل عليها وصيروت في القرن التاسع عشر كمجموعة من يرفضون في روح في حياة اليقظة والأدب مع وقدم بورجيسف صورة بطله المسمى - وقد *Bazarov* في رواية «آباء وآباء» سنة ١٨٦٢

(٢٣) أعطيتا بدلًا عربيًا بالأسماء في هذا البيان يتناسب ومعنى الأسماء الروسية

(٢٤) يمكن هنا صيرب الخيل «لاعبة» سعيه العربية

يا طابع النجوة

هاب في بحث بفره

حب وسفهي

بأنظمة الصبي

(٢٥) يشير شكولسكي هنا إلى كتاب

Constantin Leoniev, Sur les Romans de L. N.

Tolstol. Analyse, Style et condance (1911).

للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

مكتبة عربية

٣٤١ شارع كاسر صدقي (القبالة) ت: ٩٠٢٩٠٧ - ص.ب ٦٣ - القبالة
المتاصرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- البطيانية (رواية) للكثيرينيل رافب
- وراء الشمس (رواية) لفرناندو سوسب
- لحظة طيش (رواية) " " "
- الاختطاف (رواية) " " "
- زمن الحب والغدر (رواية) " " "
- العايقة والدريسة (رواية) لفرناندو سوسب
- الشارع الأزرق (رواية) لفرناندو سوسب
- حب تحت الحراسة (رواية) " " "
- الفجر لأول مرة (رواية) اخات بركه
- هذا النوع من النساء (مجموعة قصص) نوبل صاه
- صورة في الجدار " " " " " " " " " "
- الظرف المغلق " " " " " " " " " "

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب
المعجم والموسوعات
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصغار

دار الشروق القاهرة . ١٦ شارع جراد حسن - هاتف ٧٥٤٣١٤ - بولاق شرق القاهرة - تلکس : 93091 SHOROK UN

دار الشروق بيروت - ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - بولاق الشرق - تلکس 20175 1 E SHOROK

القصة القصيرة

الطول والقصير

□ تأليف : ماري لويز برات

□ ترجمة : محمود عياد

لعلنا اليوية أن الأنواع الأدبية يجب أن تحدد على أساس من علاقات بعضها ببعض الآخر على الأقل وما لا ندركه - عادة - أن العلاقة بين الأنواع الأدبية ليست علاقة تناسب ومحاول هذا البحث أن يدرس بعض أوجه الالتباس في علاقة القصة القصيرة بالرواية - مركزا في ذلك على القصة القصيرة ، من حيث هي نوع غير مستقر وغير مألوف (أو نوع مقابل) إذا فُورن بالرواية التي تعد النوع المعباري السائد في النثر القصص ، إن لم يكن في الأدب كله . ويظهر عدم التناسب هذا في صورة متعددة في كل من النظرية الكلاسيكية للقصة القصيرة ، وفي عملية الكتابة - كتابة القصة القصيرة - ذاتها خلال المالة والخمسين عاما الأخيرة . وتركز المناقشات النظرية حول القصة القصيرة بشكل ملح - مثلا - على مفهوم قصتها (النسي) وتطلق منه ، وذلك بالنظر إلى معيارية الرواية في كتابة القصة القصيرة الحديثة . وهناك إحساس بأن القصة القصيرة شكل غير مكتمل أو جري بالمقارنة باكمال الرواية . هذا الإحساس يفسر شيوع أعاط بنالية من القصة القصيرة ، من قبيل لحظة اكتشاف في الحقيقة ، والمثل ، أو الكنة . وهناك اتجاهات أكثر شيوعا في القصة القصيرة ، كالشفافية والتجريبية ، فرست من موقع القصة القصيرة ، بوصفها النوع الأصغر والأقل بالنسبة إلى الرواية

وهناك علاقات كثيرة مختلفة بين طرق كل هذه الثنائيات . وقد يكون الطرفان متصلين ولكنها متساويان ، وقد يكون أحدهما مشتقا من الآخر ، وقد يكون أكثر شيوعا منه ، وذلك كاقصيدة الطويلة والقصيرة . وقد تكون العلاقة بينها علاقة « لأصغر ، و » لأكبر « أو » الأعظم « و » الأدنى « . والعطان الددان أريد تناوهم في هذا المقال هما العطان الأحيان ، وأعلى القصة القصيرة والرواية . ولكني أود - في الداية - أن أوضح بعض الفروقات العامة عن هذه الأنواع ، ولقي قد تساعد - بدورها - في المناقشة التالية

١- ليس هناك - في وقتنا الحاضر - استخدام واحد محدد لمصطلح « النوع » *genre* . وأنقص ما نستطيع قوله إنه مستخدم - دائما - للدلالة على فئة فرعية من فئة أخرى أكبر منها في الأعمال الأدبية . ولذلك فإن نوع الدراما فرع من الأدب . ونوع الكوميديا (أو الملهة) هو فرع من الدراما ، ونوع المهزلة (أو الفارس) فرع من الكوميديا ، وهكذا دواليك . إن عموم هذا المصطلح وصعوبة تحديده لا ترجع

يوجد في طوكيو هذه الأيام - طبقا لما تذكره عالمة الفولكلور ف هرديشكوفا V. Hrdličková (١٩٦٩) - نوعان من الحكى شعامي الإحزاني هما الكودان Kodan والراكوجو Rakugo أما أولهما فهو حكي القصص الطويلة الحادة ، التي غالبا ما تكون قصصا تاريخية . أما الثاني فهو عبارة عن حكي الوادر الفكاهية القصيرة ويؤدي هذان النوعان في مختلف المسارح بمصاحبة مشاهد ديكورية مختلفة ، وحركات متنوعة وأساليب أداء متبينة . ولتخفيف طرق تدريب النصبة عليها ويكاد الكودان أن يكون قد اندثر الآن ، بينما يتمتع الراكوجو بشعبية كبيرة مزدهرة . ومن الشائع والمألوف في أشكال القصص المحكمة لتقنين - كالصوت القويبة - أن يجد نمطين في النوع الواحد نحدما قصير وآخر طويل كالكودان والراكوجو . وهناك - في صور الكتابة لعريه - المقالة والكتاب ، وفي الأدب العربي ، الملحمة والسيرة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد والمسرحية : (المعتادة ؟) ، والقصيدة القصيرة والقصيدة لطويلة ، والقصة القصيرة والرواية .

تعمل كاتبة هذا البحث أنشطا في قسم الأدب نكلاون - جامعة ستانفورد . وها كتاب صدر حديثا عن نظرية «الجمال الكلام في الحديث الأدبي» (مطبعة جامعة انديانا) وكتاب آخر عن «علم اللغة للطلاب الأدب» (مطبعة هاركنز ١٩٨٠) وقد نشر البحث الذي ترجمه - هنا - في العدد الصادر من مجلة «البريطاني Poetics في العام الماضي (١٩٨١)

النوع الفني	النوع الملحمي	النوع الدرامي
مراحل تطور اللغة	حسي	معرف
الصفة الزمنية	الحاضر	الماضي
صيح الخطاب	الأنثى (تتكلم)	الأنثى (تتحدث)
وظائف اللغة	تعبيري	توضيحي
الملكات النفسية	الخيال	الواقع
وظائف الجهاز العصبي	الخيال الانفعالي	الخيال الحركي
آراء عامة	نفسية	طبيعية
مراحل الحياة	الشباب	الشيخوخة
تتابع التاريخي	اللازمية	الفرعية
جوانب النفس	النفس	الجسد

لهذه الأنواع. ويميز علماء اللغة، عادة، على سبيل المثال، بين «استخدام المتحدث للمفردات» (أي المفردات التي يفهمها المتحدث ويستخدمها) و«المفردات التي يتعرف عليها المتحدث» (أي المفردات التي يفهمها الفرد دون أن يستخدمها)، وقد يكون من المفيد أن نميز بين «الأنواع المستخدمة» *use genres* و«الأنواع المدركة» *recognition genres* وفي مجتمعنا هذا، [نقصد الميزة عندها هي] تنتمي الأنواع الأدبية إلى فئة ضيقة من الأنواع. هذه الأنواع الأخيرة واسعة الانتشار بوصفها أنواعاً مخصصة للإدراك، ولكنها مفيدة أو متخصصة للغاية بوصفها أنواعاً مستخدمة. وإذا انتقلنا إلى منظور متصل بما نقول، في لحظة تاريخية معينة، فإن حيناً أن نميز بين (أ) الأنواع المدركة، أعني الأنواع المستخدمة في الأعمال الأدبية التي يُدعى حالياً، دون أن تكون هذه الأنواع من بقايا التاريخ ورواسبه. (ومن الأمثلة على هذه الأنواع في وقتنا الحاضر الرواية (ب) الأنواع المدركة، وأعني الأنواع التي لا نستخدم حالياً في الأعمال الإبداعية، إلا في محاولات إحياء مستميتة. ويعرف معظم الناس الطريقة التي يستقلون بها مثل هذه العمليات الإيجابية. (ومن الأمثلة على ذلك في وقتنا الحاضر قصص الحيوان).

(ج) الأنواع المندثرة، أعني الأنواع التي أصبحت جزءاً من المعرفة للمهبة المتخصصة (ومن الأمثلة على ذلك في وقتنا الحاضر القصة الفلسفية) وأنا أقترح مثل هذه الأمثلة كأشياء فحسب لأنواع الأمثلة التي يمكن أن نطرحها نظرية اجتماعية للأنواع.

٤ - إن الخصائص المميزة (المبارية) لا تكن وحدها، فقد اهتم نقد الأنواع اهتماماً خاصاً بتمييز الأنواع بعضها عن البعض الآخر، بإيجاد خصائص مميزة، نستطيع بواسطتها أن نغير عملاً بينه على أنه ينتمي لنوع بعينه دون غموض أو لبس.

ونحتاج مثل هذا المنهج، البيوي المنهجي المنظم، إلى أن يكتمل بنوع من أنواع النقد، لا يهتم بتحديد الخصائص المميزة للأنواع حسب، بل يصيب إلى ذلك الاهتمام بالخصائص «فرعية» غير المميزة، أي بالخصائص التي لا تتنافس أو تتعارض مع خصائص الأنواع الأخرى، ويهتم كذلك بالترعات أو الانجذابات الغامضة التي

إلى استخدامه في مستويات متعددة فحسب، بل ترجع إلى استخدامه على أساس من معايير مختلفة. والتمييز بين الأنواع متنوع فهو يعتمد - أحياناً - على الموضوع (قصة بوليسية، أو قصة خفية)، ويعتمد - أحياناً أخرى - على الموقف السردى (رواية الاعتراف، المونولوج الدرامي)، أو الشكل اللغوي (مثل السوناتا أو القصيدة النثرية) أو لأثر المطلوب إحداثه في الجمهور (للأساة والميلودراما) أو طريقة أداء النص (الدراما) الخ ..

٢ - وليس النوع مجرد مسألة أدبية بل هو مفهوم يمكن تطبيقه على كل أنواع السوك الشعاعي، في كل مجالات الخطاب *discourse* فتقاييد نوع بعينه قد تستخدم في أي موقف كلامي، ومن الواضح أن أي نوع من الخطاب ينتمي إلى نوع بعينه إلا إذا كان ذلك الخطاب قد صمم خصيصاً لحرق نظام الأنواع، وكما يلاحظ سيجفريد شيلدت: وإن النوع واحد من الفرضيات الأساسية لنظريات النصوص الاتصالية. (هنا من الفرضية المذكورة فيما سبق والخاصة بالسياق الاجتماعي للنص) والنصوص في الاتصال الاجتماعي تبدو دائماً مجرد مظاهر ونجليات لنوع نصي محدد اجتماعياً، (شيلدت ٤٨ / ١٩٧٨). إن تحديد نوعيات *Typologies* النصوص، كما يؤكد شيلدت، يجب أن يكون له الأولوية القصوى. وفي إطار بحثنا هذا، سيكون من المهم أن نربط بين الأنواع الأدبية والأنواع غير الأدبية، بهدف إرساء قواعد نظرية شاملة ومتكاملة للأنواع، بدلاً من وجعل نظريات كثيرة، محلية ومحددة، تقتصر على النقد الأدبي *من أنواع النصوص الشعبية*، أو الأنثروبولوجيا أو علم اللغة الاجتماعي. إن مصطلح «النوع» يستخدم خارج نطاق الأدب الآن، ويعاني من نفس الغموض الذي يعاني منه استخدام هذا المصطلح في الأدب، وليس من الواضح أيضاً أين تقع حدود هذا المصطلح من حدود مصطلحات أخرى، مثل الحدث الكلامي *speech event* أو الموقف الكلامي *speech situation* ومن أمثلة الأنواع غير الأدبية المندثرة: التليفونية، والمحاضرة، والمقابلة، والنادرة، والمقابلة، أو الليارة الكلامية، والحديث العلاجي.

٣ - ليست الأنواع هي جوهر الأنواع هي جوهر الأشياء أو هيها. إنها أنساق إنسانية ذات أصل تاريخي. والمحاولات المكثمة والصعبة التي تجرى في إطار النقد الأدبي (للمحاولة على ثلاثية محاور لغائية - الملحمية - والدراما كأنواع أبدية مطلقة) محاولات خاطئة، بالرغم من الاهتمامات الأيديولوجية الهامة التي تثيرها. أما المحاولات الكثيرة الأخرى لربط ثلاثية الأنواع (القصيدة الغنائية - الملحمية - الدراما) بظواهر أخرى، في أنساق (أغنية) من النوع للوضح في الحلول رقم (١)، هي، حقيقة، محاولة لجعل هذه التصنيفات الكلاسيكية للنوع، تبدو تصنيفات طبيعية، بدل أن تكون تصنيفات ثقافية، وبذلك تفصل ما بين مجال الفن والمحالات الأخرى من الخطاب، وبين الحياة الاجتماعية بصفة عامة.

ويسمى علينا أن نكتشف مناهج لتوصيف شكل الوجود الاجتماعي

نوفس ذلك كله في هرنادي (١٩٧٢) خصوصاً ص ٣١ - ٣٥

لا يظهر في كل الأعمال التي تسمى لهذا النوع ، ولكنها ملامح موجودة بقدر ما يمكن ملاحظتها . ولا يمكن التمييز بين الأنواع من طريق عملية اكتشاف صارمة واضحة لتصنيف الأنواع ، بل بواسطة مجموعة من الخصائص والملامح ، قد يكون بعضها موحدا في نص بعينه .

يس من العرب - إدد - أن دراسات القصة القصيرة تقول دائما - على الرواية بوصفها نقطة للمائلة أو انحنائه . وتعد دراسة براندر ماثيوز Brander Mathews الكلاسيكية عن « فلسفة القصة القصيرة » (١٩٠١) من الدراسات النخبة في هذا الشأن ، إن الاختلاف بين الرواية Novel والرواية القصيرة Novelette هو مجرد اختلاف في الطول فالرواية القصيرة مجرد رواية مصغرة الحجم .

ولكن الاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة اختلاف نوعي فالقصة القصيرة الحقيقية شيء أكثر اختلافا من أن تكون رواية غير طويلة - إن القصة القصيرة الحقيقية تختلف عن الرواية على أساس من وحدة الانطباع الذي تنزكه في المثلث - أو - بصورة أكثر دقة - تقوم على وحدة لا يمكن أن تتوفر في الرواية .

إن الروائي - لديه من الوقت والمكان ما يسمح له بحرية الحركة الكاملة أما كاتب القصة القصيرة فلا بد أن يكون مركزا وموجزا . فالمصطرب في القصة القصيرة إيجاز وتكثيف . والتكثيف البالغ شيء جوهري للقصة القصيرة ولكاتبها . إن النصف لديه أهم من الواحد الكامل عند أي مبدع آخر . وحين يكون الروائي روائيا عاديا يبتذل قصارى جهده في تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا ، فإننا نحس بمحنة عندما يصور لنا قطعا من الحياة الواقعية ، ولكن لا بد لكاتب القصة القصيرة أن يمتلك القدرة على التجديد والأصالة - والحدق - ولو استطاع أن يضيف إلى الأصالة والحدق والتكثيف لمسة من الخيال الإبداعي ، في ذلك الخير الكثير . (صحر : ١٩٦٣ : ١٠ - ١١) .

وحق في اللغات التي لا يدل اسم النوع فيها على القصة - كما نجد في اللغة الفرنسية Conte واللغة الإسبانية Cuento مثلا - تكون المقارنة بين القصة القصيرة والرواية هي المدخل العادي إلى دراسة القصة القصيرة ولدت بمهد أدوليس سيرا Adelweis Serra في كتابة الأخير عن القصة القصيرة في أمريكا الإسبانية على النحو التالي « القصة القصيرة بنية فنية تظل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف ، وفق نسق متوافق ، يخلق إدراكا كليا خاصا به . فالقصة القصيرة ، إذن ، استمرارية محدودة تتعارض مع عدم الاستمرارية غير المحدودة للرواية . والقصة القصيرة ، كما يقول لوكانش : نسق مطلق نسيا من التناقضات والمصاحبات ، بينا الرواية نسق أوسع متنوع . والقصة القصيرة نسق من التفرع والإدراك المركبي ، أما الرواية فهي نسق جمعي يُدرك إدراكا تخيليا » (ترجمة المؤلف)

ويعتمد نقاد القصة القصيرة غالبا على مقارنتها بالرواية وسيلة لتأكيد حقيقة « قصرها » ، ومن أجل الحديث عنها باعتبارها أكثر من مجرد حكاية قصيرة . وقد نشأت مشكلة هذا القصر ، بالطبع ، من

الإحساس بضرورة أن تتميز الأنواع الأدبية بخصائص شكلية ولكن القصر ليس سوى خاصية كمية - أقل شأنا - في البنية - من أن يظهر إليها باعتبارها الخاصية الأولى . ولكن حقيقة القصر هذه تبدو في نفس الوقت ولأساس سافهة بعد فحس - خاصة حين لا يمكن تذكرها منها مبدؤا أن العناصر - من نوع الرواية - تراسخ في القصة القصيرة . يسمح لنا بالربط بين هذه الخصائص متعددة وبين خصائص حزمة المبردة للقصة القصيرة من تركيز - التراكب - وبه حيث الإبداع .

وستخدم فرانك أوكور Frank O'Connor سده من صحتها في دراسته المعروفة باسم « الصوت المتردد » . ولكن مقريه تؤكد خصائص مختلفة عن تلك التي يعرض لها هاينر روسيرا - حسب حيز يقول : « هناك دائما في القصة القصيرة إحساس بالشخصيات الخارجة على القانون التي نهم بلا هدف على هامش المجتمع . تاركة بصاياها - أحيانا - على شخصيات ومرة - تردد أصداها من أقوال . المسيح . وسفراط وموسى - ولذلك - يوجد في القصة القصيرة شيء لا يجد في الرواية عادة . وهو إحساس عارم بالتوحد الإنساني فالرواية ما تزال تتبع المفهوم التقليدي للمجتمع المتحضر . حيث يعيش الإنسان في جماعة . كما يحدث في روايات جين أوستين وفولوبول ولكن القصة القصيرة تظل - بطبيعتها الخاصة - غالية عن الجماعة . رومانسية - وفردية ، صلفة » . (أوكور : ١٩٦٢ : ١٩ - ٢١)

وقال ما يستخدم البعض النوع القصير الآخر المتسبر - أنقص المصيدة العنانية بوصفه نقطة إيجابية للمقارنة . وقد وصف أوكور القصة القصيرة بأنها أقرب شيء يرمز إلى القصيدة العنانية (صحر : ١٩٦٣ : ١٠٠) وقد ردد هذه الفكرة حديثا رست هيلز Rust Hills الذي قال « تؤسس القصة القصيرة المعاصرة الواجهة نجاسا للعلاقات بين جوانبا أكثر من أي شكل أدبي آخر . فيما هذا القصيدة العنانية » (هيلز : ١٩٧٧ : ١) وقد اقترح إيان ريد Ian Reid مقارنة رباعية الأركان

« نسق القصة القصيرة مع القصيدة العنانية في إطارها المحدود عادة ، وفي اتجاهها الدائي ، وذلك بغض النظر الذي تتأهل به الرواية مع الملحمة » (ريد : ١٩٧٧ : ٢٨)

إن العرس الرئيسي من هذه المقارنات ، هو التمييز بين القصة القصيرة والرواية ، وتحديد القصة القصيرة بوصفها بنية أدبية متأصلة ، تتطوى على ما يضمن لها استغلاها الدائي ، كمتخلف مستقل في عالم القصص البالغ الاتساع ، حيث يمكن تغييرها بوصفها صنفا متميزا ، بحكم وقوعها مع الرواية جبا إلى جنب » . (ترجمة المؤلف)

وأمر مسلم به ، في نقد القصة القصيرة ، أن القصة القصيرة نوع مستقل قائم بذاته ، وتستخدم الرواية والقصيدة العنانية بوصفها وسائل بلاعية ، تؤكد الملامح المميزة للقصة القصيرة ، ولكن لا شيء يحتاج من الرواية حقيقة لتصبح القصة القصيرة

لقد علمتنا البنية أن الأنواع ليست مستقلة تماما عن بعضها البعض ، ولكنها تتحدد دائما داخل إطار نظام الأنواع بالمقارنة

ولذلك ، فإن العبارات التي أطلقناها عن علاقة القصة القصيرة بالرواية والقصة لعنائية ، ليست عبارات عوية أو مجرد عبارات بلاغية مع أننا قد نعلم لماذا يريد المدافعون عن القصة القصيرة أن يروها كذلك . إن أي محاولة لوصف نوع بعينه ، لابد أن تنعكس على الأنواع الأخرى ، ولكن ذلك لا يعنى أن العلاقات بين الأنواع يجب أن تكون متناسبة متائلة . إن العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة ليست علاقة تناسب ، وعدم التناسب هنا هو ما أريد أن أتأمل معه هنا . إن العلاقة بينهما ليست علاقة تعارض بين كيويتين متساويتين في مطلوبة واحدة (فهما متصلان ولكنها متساويتان) ولكنها علاقة تدرجية ، تحتل الرواية فيها العرف الأعلى لتقع تحنها القصة القصيرة . وتتطور هذه العلاقة - التي تقوم على التبعية - على جوانب معرفية وأخرى تاريخية . وتتلخص الجوانب المعرفية في أن القصة ليس خاصية أصلية لأي شيء ، ولكنه يحدث فقط نتيجة نسيجه إلى شيء آخر .

أما الجوانب التاريخية فنرجع إلى أن الرواية كانت - ولا زالت - هي النوع الأكبر والأعظم مكانة . ولذلك كانت الحقائق الخاصة بالرواية أساس تفسير بعض الحقائق الخاصة بالقصة القصيرة ، وليس العكس صحيحا .

وقد حددت الرواية أكثر من مرة تطور القصة القصيرة كما حددت نفسها ، ولم يكن العكس صحيحا . وبين هذين الطرفين من الأنواع ، تتلارم علاقات القصر والطول ، وعلاقات الندرة والوفرة ، وكبر الحجم وصغره ، بل «النص» و«الطغولة» . وليس هناك شيء ضروري أو حتمي ، فيها يتصل بهذه العلاقات ، وقارعة ذلك مثلا ، بالعلاقات بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ، حيث النوع الأول هو الثانوي ، دون أن يوصف أى منها بأنه الأهم . ولنعط مثلا صغيرا على كمية وجود هذا اللاتناسب ، لقد اشتهرت القصة القصيرة بأنها مجال جيد للتدريب ، وبأنها نوع يتدرب عليه الكتاب والقراء المبتدئون . وهي تستخدم فعلا في هذا المجال ، في المدارس على سبيل المثال ، ومن الناحية اللغوية الاجتماعية ، بعد استخدام هذا النوع ، بهذه الطريقة ، استخدما أمثل ، فالقاعدة أنه كلما قل الأداء ، قلت المخاطر التي على المشترك أن يواجهها ، وقلت الخسارة في حالة الفشل . فالقصة القصيرة - إذن - بالنسبة للرواية - أكثر أمانا بالنسبة لمحاولات لكتاب المبتدئين الفاشلة ، ولكنها آمن فقط بالنسبة للرواية . وذلك لأن هناك نوعين فقط من الكتابة القصصية النثرية ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد اختير أحدهما دون الآخر ميدانا للتدريب على الكتابة . وبسبب العلاقة الفيراركية (الطبقة) بين النوعين ، يمكننا استنتاج أن الرواية هي الهدف النهائي لعملية التدريب ، ويدون أن نفس التحليل يمكن استخدامه لتفسير الدور التعليمي للقصة القصيرة ، وهو استخدامها نوعا تجريبيًا . إنها مجرد مسألة نسبية بالنسبة للرواية (المكتملة النص) ، أن نرى القصة القصيرة وأن نستخدمها أيضا ، باعتبارها معيلا لتجريب الأدوات واختبارها قبل أن تستخدم في العالم بشكل أوسع . وقد تأثر مفهوم القصة القصيرة وكذلك كتابها - حقيقة - إلى حد كبير بعلاقتها بالرواية ، والنظر إليها بوصفها النوع الأقل حجما والأقل شأنًا ومن السهل حلها - الآن - أن تدرك لماذا تعد مثل هذه الأفكار

عن سيرة القصة القصيرة لرواية . أفكار غير مفصلة عند المدافعين المحدثين عن القصة القصيرة ، والذين يداومون البحث عن شرعيتها واستقلالها الذاتي . غير أن تلك الأفكار لا يمكن للمدافعين تجاوزها ، كما تشهد بذلك كتاباتهم التي يحتل الحديث عن الرواية جزءا مهما . وقد أدى ذلك الموقف إلى تناقصات واضحة ومثيرة في الوقت نفسه . وإليث هذا النص من مقالة بوريس إيكهنباوم Boris Eikhenbaum الشهيرة

«أو . هنري ومطربة القصة القصيرة» (١٩٥٢) .

«ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين أفيين مختلفين فقط ، بل هما شكلان أفيان متنافسان أيضا ، ولذلك لا يجدهما يتطوران - أبدا - في آداب معينة بنفس الدرجة وفي نفس الوقت ، فالرواية شكل توفيقى (سواء كان تطورها تطورا مباشرا عن مجموعات من القصص أو كان يعتمد على التعدد والتركيب بإضافة المواد الأخلاقية السلوكية) ، أما القصة فهي شكل أساسي أولي (ولا يعنى ذلك أنه شكل بدائي) والرواية مشتقة من التاريخ ومن الأسفار والرحلات ، أما القصة فهي مشتقة من الأدب الشعبي والحكايات الشخصية . فالاختلاف بين الشكلين - إذن - اختلاف في الجوهر ، اختلاف يحكمه التمييز الأساسي بين شكل كبير وشكل صغير . وليس الكتاب وحدهم هم الذين يفضلون كتابة القصة القصيرة أو الرواية ، بل تفضل آداب بعضها أيضا أن تصعد القصة القصيرة أو تهتم بالرواية . (إنجيباوم ١٩٦٨ : ٤)

هنا أيضا ، وفي نفس الوقت الذي يحاول الكاتب فيه أن يقول إن القصة شيء أكثر من مجرد كوها قصة قصيرة ، يبدو إنجيباوم كما لو كان يريد أن يحول المسألة إلى مسألة اختلاف في الحجم أو الطول ، وحتى الاختلافات التاريخية ، مثل العلاقة التقليدية بين الرواية ولأسفار أو الرحلات ، والعلاقة بين القصة القصيرة والأدب الشعبي لم تعد سوى مسألة حجم أو طول «فالطول» و«القصر» يصبحان الجوهر الذي تتبع منه كل خصائص النوعين . ولكن المفارقة الخفيفة - هنا - هي أن «الطول» و«القصر» هما الخاصيتان اللتان لا يمكن أن يندمجا جوهريين منفصلين ، فهما في نهاية الأمر ، مفاهيم نسبية . فليس «الطول» أو «القصر» من قبيل الخصائص الداعية الثابتة لأي شيء ، إنها مفاهيم نسبية . والفريق أن ما اختير جوهرا للتمييز بين القصة القصيرة والرواية ، ضياعا لاستقلال كل نوع من هذين النوعين ، هو روح من المصطلحات على درجة واضحة من النسبية تربط كلا منهما بالآخر ونجد نفس الشيء فيما كتبه بانغر هانيوز . فهو لا يؤكد أهمية القصر في حد ذاته ، ولكنه يصر كل شيء في ضوء الطول النسبي بما فيه اختيار الموضوع يقول - مثلا - :

«بيما لا يمكن للرواية أن تتحرك بسهولة دون تقديم قصة حب ، فإن ذلك ممكن في القصة القصيرة ، وإذا كان الحب يبدو أنه الشيء الوحيد الذي يمكن أن يفتح الرواية للإثارة والتشويق ، فيبقى على الروائي أن يدخل الحب روايته ، على قدر ما يستطيع ، حتى لو كان كبير السن . لا يجد متعة في الجمع بين رجل وامرأة . ولكن لأن القصة القصيرة موجزة ، فإنها لا تحتاج إلى مثل هذا التشويق الناتج من قصص

الحب والذي يمسك بالأجزاء بعضها إلى بعض ، ولذلك فلهذا كاتب
القصة القصيرة حرية أكبر من الروائي . (سحر ١٩٦٣ : ١١)

وهذا أيضا ، يتركز الاختلاف الجوهرى بين النوعين على خاصية
الطول النسبية ، ويضاف إلى ذلك ما نلاحظه من أن كاتبها يقلص نصرا
احتياج بطول كل من النوعين ، ذلك أننا نحتاج لقصة حب لإضافة
عصر التشويق إلى نص الطويل . ثم يتفعل بعد ذلك إلى تمثيل شكل
محت ، معناه أن تشويق قصة الحب مطلوب لوصل الأجزاء ببعضها
بعض

إن المسح لتسقى للدفاع عن استقلالية القصة القصيرة ودأبها هو أن
صنعها دون حزم إلى أحد الأنواع الأخرى . ولكن من الواضح أن مثل
هذا المسح سيكون أكثر تصليلا ، هذا لو كان يمكننا على الإطلاق أن
الصفات التي نجدها في المناقشات التقليدية ، تلمح - على الأقل
بشكل صغرى - إلى تبعية القصة للرواية ، بالرغم من رفضها لذلك
عناء . ونحن لنا أن نشكر أولئك المدافعين الأوائل ، لأننا يمكن أن
تجاوز مرفقهم الدفاعي الآن ، إلى إدراك علاقة التبعية (لا الاشتراك)
بين القصة القصيرة والرواية ، والاعتراف بها ، وأود أن أذكر ثلث نقاط
تؤدي إلى ريادة فهمنا للقصة القصيرة . والمكرة العامة وراء كل هذا ،
أن بعض الأسبعية ، والموضوعات ، والتقاليد القصصية ، والانعكاسات
نقدية المرتبطة تقليديا بالقصة القصيرة ، ترتبط بها للأسباب التالية :

(أ) لأن الجميع ينظرون إلى القصة القصيرة ، ضيقا ، على أنها غير
كاملة وحزينة بالنسبة لشمول الرواية وكما

(ب) إن القصة القصيرة قد أعادت استخدام مواد سبق استبعادها من
رواية ، لأن قبسها قد انحصرت من الجانب الأدبي أو الاجتماعي .
إن الفرضية التاريخية التي تثار من ذلك ، هي أن الرواية قد دعمت
مركزها في القرن التاسع عشر ، بينما تحولت القصة القصيرة إلى
« نوع مقابل Counter genre » للرواية ، ويؤرخ لظهور القصة
القصيرة الحديثة ، عادة فيما بين ١٨٣٥ و ١٨٥٥ ، على أنها تدعيم
لعلاقة جديدة بين نوعين ، أكثر من كونها ابتعا لنوع جديد . في
القضايا الأربع الأولى سأحاول أن أخصص وعلم اكتشاف
القصة القصيرة بالنسبة للرواية .

لقضية الأولى . *

معناها أن الرواية غالبا ما تقص حياة كاملة ، بينما تروى القصة
القصيرة جربة من الحياة . وإحدى البنيات القصصية التي توجد بكثرة
في القصة القصيرة هي البنية التي تعرف بـ « لحظة الاكتشاف »
moment of truth وتتركز قصص لحظة الاكتشاف على نقطة
واحدة ، تمثل في أزمة تصطدم بها حياة الشخصية الرئيسية ، أزمة
تؤدي إلى إدراك أساسي يغير من حياة الشخصية إلى الأبد . ومن الأمثلة
التقليدية من ذلك ، قصة جويس « لولاي » وكل قصصه للشعر في
مجموعة « أهالي دبلن » ويعتقد كثير من النقاد أن لحظة الاكتشاف
هي نسبة الأسلمية المقبولة للقصة القصيرة . ويقول روبرت مارلو
Robert Marler وهو يعلق على ميلفيل Melville :

(أ) استخدم القصة Proposition - في حد البقاء - بمثابة النطق حيث يشير إلى
المنهج - في كل قول فيه شيء من شئنا نبحث به حكم صدق أو كذب كما يقولون ليس
شيئا في كتابه « الحياة »

« إن التغير الداخلي عنصر أساسي في القصة القصيرة وقد يكون
هذا التغير استيقاظا كما في قصة « الوحش في الغابة » . أو إدراكا
لحظيا ، كما في قصة « مكان نظيف جدد الإضاءة » . أو تغييرا لا يدركه
أحد غير القارئ ، الدكي (القطر) كما في قصة سارة أورد حيورب
Sarah Orne Jewett « طائر البحر الأبيض » . أي أن الشخصية
تتحرك ، بصرف النظر عن حجم التحرك . من حالة من الجهل السي
إلى حالة من المعرفة النسبية . (مارلو ١٩٧٣ : ٤٢٩)

ويعد نموذج لحظة « اكتشاف الحبيبة » الآن هو نموذج لقصة
القصيرة . كما يعد نموذج « صديقة خفاء » نموذج لرواية . ولكن
هذين النموذجين ليسا من قبل نموذج المعاصرة . وليس هذا ما يدعو
إلى أن يعتمد أن النموذج الذي لا تتفق مع هذا النموذج ، وذلك ، بعد
شكل مباشر غير عادية أو متحرفة . وفرض ما نستطيع أن نعنه . هو
أن تحدث عن تلام القصة القصيرة ونقطة « اكتشاف الحقيقة »
والرواية وطريقة الحياة بوصفها النجاة من معروفتين وشكلين تمثيليين . وما
أريد أن أطرحه هنا . هو أن هناك علاقات قياسية تتجور هاتين
المصوغتين من العلاقات . وأن الربط بين شكل القصة القصيرة .
وحبكة لحظة « اكتشاف الحقيقة » . كان إلى حد ما ، محددا بشكل
سبق بالربط بين شكل الرواية والحياة

والارتباط قائم على أساس أنه ما دامت القصة القصيرة صعبة
للحجم ، فإنها لا يمكن أن تروى قصة حياة كاملة ، بل يمكن أن تسرد
جزءا أو شريحة من الحياة . وكلما استطعنا استنتاج أشياء من حياة
بأنفسنا عن هذه الشرائح أو الخزائيات ، كانت القصة أقرب إلى
الرواية ، وكانت القصة أكمل . وقد صرح ل . أ . ج ستروينج
L. A. G. Strong بهذا عند أربعين عاما ، عندما قال إن كاتب القصة
القصيرة « قد جعلنا فقط قطعة أسلمية من المفسساء » يمكننا أن نرى
من خلالها الزخرف كاملا . لو كنا على فنوكا من الإدراك » (سحر
١٩٦٣ : ٤٢) إن هذا الاتجاه ، قد تأثر بما يدعى أياك وقد
Lee Watt بأنه منطلق أساسي وفي شكل الرواية بصفة عامة ، هذا
المنطلق أو المرفق للمبدئي ، هو أن الرواية نظير واقعي للتجربة
الإنسانية . (روبرت ١٩٦٦ : ١٢٥) ويعتقد فرانك أوكور أن
الحياة ، وشكل جوهرى « للسرد الروائي » وهو عنصر ، في الوقت
داته ، أن ذلك الشكل لا يتور للقصة القصيرة .

ولا يوجد شيء يطلق عليه الشكل الجوهرى عند كاتب القصة
القصيرة . لأن الإطار الذي يستخدمه مرجعا له . لا يمكن أن يشمل
الحياة الإنسانية محال . إن عليه أن يختار النقطة التي يستطيع بها الاقتراب
من الحياة ... على التكوين العادي تقدمه لنا حياة الفرد ، لا بد أن
يبحث كاتب القصة - يوما - عن تكوينات يمكنها أن توحى بشمولية
الحياة .

ولذلك يختلف كاتب القصة القصيرة عن الروائي ، عن أساس أنه
يجب أن يكون فنانا أمهر ، ويجب أن أخصف - في ضوء الأمثلة التي سبق
أن قلنا - أنه يجب أن يكون كاتبا دراميا أكثر من الروائي (أوكور

١٩٦٢ . ٢١ - ٢٢) ولقد لعب الكتاب - في كل من النوعين - على هذين الزوجين من العلاقات الرواية / الحياة ، والقصة القصيرة / لحظة كشف الحقيقة . ولقد كانت رواية فيرجيا وولف «مزدولوى» Mrs. Dalloway معارضة واضحة للرواية التي تصف قصة حياة متتابعة . وهي من ناحية الحجم رواية تكشف عن جزء أو شريحة من حياة لحظة في يوم واحد ، وتنتهي بلحظة الحقيقة ، وسيل هيمسجواي تدعيات بعضها فوق البعض الآخر ، ليكشف عن «الحياة السعيدة القصيرة للفرانيس ماكومبر» The Short Happy Life of Francis Macomber ولا تدوم حياة ماكومبر السعيدة ، المناقضة لحياة كلها . سوى دقائق قليلة ، تمثل فيها لحظة اكتشاف الحقيقة . لتصبح الحياة القصيرة قصة قصيرة .

ولا بد أن أوضح أن هذا التلارم بين الكل والجزء . أو الشريحة والحياة . ليس ارتباطا ضروريا ، فلو عدنا إلى مثال سابق . وجدنا أننا لا نصور القصيدة القصيرة أقل اكتمالا من القصيدة الطويلة . وليس لضرورى . أو الخفى ، أن نرى النوع القصير تابعا ، أو جزءا . أو شقيق أصغر . نوع مقبل كبر . وليس ذلك ضرورة علمية ناشئة عن تصور دحى في الأشكال الأدبية ، فالشكل الأدبي للرواية ليس - بطبيعته - أكبر من بنية لحظة اكتشاف الحقيقة ، وليست القصة القصيرة - داحليا - أقل من أن تستخدم لتصف حياة بأكملها . ليس ذلك من قبيل الضرورة المنطقية أو العلمية ، ولكن واقع التاريخ الأدبي . ذلك لأن القصة القصيرة قد تطورت بشكل حديث الرواية جريا . وحسب القواعد الروائية المتبعة ، فإن لحظة الحقيقة تعد بصفة خاصة وسيلة جيدة لسرد . لأنها تساعد الكاتب على الإسقاط ، سواء إلى الخلف أو إلى الأمام . عبر الحياة بأكملها : «عنوان حيائي كنت «س» حتى حدث «ي» ذات يوم ، وبعد ذلك تحولت إلى «ل» طول البقية الباقية من حياتي» . ولذلك فالقصة القصيرة ، التي تسير بالخرية . قادرة على تحقيق قدر من شمولية الرواية وكماها

ويمكن للفرضية السابقة أن تعمم إحدى الحقائق الأدبية الشائعة في نقد القصة القصيرة ، وهي أن القصة القصيرة تعتمد على الإيجاء والتلميح بينما تستخدم الرواية التصريح . يقول هـ.ا. بينس H. E. Bates مثلا

«استطاع هيمسجواي أن يبرز أهم الأشياء بالنسبة لكاتب القصة القصيرة . وهو أنها من الممكن أن نوحى على الورق بأشياء كثيرة إلى أبعد حد دون التصريح بها . واستطاع أن يتمكن تمكنا كاملا من التلميح . ومن أن يجعل كل تركيب يلوح إلى شئين مختلفين غاما أو أكثر . وذلك عن طريق نقل الانفعالات والحر العام دون اللجوء إلى أدنى مظهر الوصف ، ويربو ذلك على أكثر من نصف ما يصنع حرفة كاتب القصة القصيرة» (بينس ١٩٤١ : ١٧٧) .

وبقول هرانك أوكورور . بطريقة مشابهة . «إن خلق إحساس باستمرار الحياة هو الشئ المطلوب في الرواية . ولكننا لا نواجه ذلك في القصة القصيرة . إذ نحاول فقط أن نلمح إلى استمرارية الحياة أو نوحى بها» (سمرز ١٩٦٣ : ١٥٥) وليس الغريب في كل هذه «تكتائات» هو ما يقولونه عن القصة القصيرة ، بل ما يقولونه عن الرواية

من أنها «تقدم كشف حساب دقيق» ، وأنها تخفى الإحساس بالحياة بأسلوب آخر غير الإيجاء والتلميح . مثل هذه التكتائات تبدو وكأنها محاولات لإلقاء ضوء على فكرة أن قصة القصيرة تعتمد مساحة الداحلية . وأنها تحقق الاكتمال بالإشارة محبب إلى ما وراءها . ولكن الذين يفعلون ذلك يقدمون صورة تكاد تكون مضحكة لدرونة

القضية الثانية

تناول القصة القصيرة شيئا واحدا معزولة ، في حين تناول الرواية أشياء كثيرة ، وتعد هذه القضية مقابلا إيجابيا للموقف المحدد في القضية الأولى . ومن هذا المنطلق نود أن تؤكد أن كلمة نوع هي كلمة معزولة ، أو كما يقول بو : «يجب أن يهتم الكاتب بأحداث أثر مفرد» (بو ١٩٦٧ : ٤٤٦) . أو ما يقوله بالانجليزية : «القصة القصيرة تناول شخصية مفردة أو حدثا مفردا ، أو انفعالا مفردا ، أو مجموعة انفعالات ناتجة عن موقف مفرد» (سمرز ١٩٦٣ : ١٥) ، أو تعريف جون ميلتون بيردان John Milton Berdan النوع على أنه «حادثة درامية مفردة متفرقة فلا يمكن تصديقه» والذي يضيف إليه أن كلمة مفردة لها مكان حقيقى في التعريف ، ذلك لأنها تحيد الحكاية عن القصة القصيرة ، بوصفها شكلا من الأشكال الأدبية» . (بيردان ١٩٣٢ : ٥)

وتنازل أحادية هذا الحد ، بشكل عام ، مع ممارسة قصة القصيرة . من الطبيعي أن يجد القاص قصصا قصيرة مسببة حول رحلة بحث محدودة . أو حدث اجتماعي محدد ، مثل حفلة عشاء ، أو رحلة . أو حادثة ، أو عملية شق ، أو أى تجربة مغلقة محدودة ومن ملامح القصص القصيرة أن تعرف نفسها بعنوان عن شخص معزول ، مثل «الضابط البروسي» ، و «المراة الزانية» ، و «درجة الصيدلى» وما إلى ذلك . ولكن من المؤكد أنه من الخطأ أن نرفع مثل هذه الأحادية إلى مرتبة الخصائص المميزة للنوع . على سبيل المثال ، استطاع ل. ل. باذر A. L. Bader . بذلك أن يترك أنه من المؤلفين في القصة القصيرة أن نضع حدثين متوازيين أحدهما في مقابل الآخر ، كما يحدث ، مثلا ، في قصة موبسان «الرحلة الربيقية» ، أو في قصة جين مانسفيلد «حقل الحديقة» ، بالرغم من أن عنوان هاتين القصص يدل على أنها تتناولان حادثة مفردة سمرز ١٩٦٣ : ٤٣) .

ومرة أخرى ، فالحقبة التي نود أن نؤكد هنا ، هي أن أن يلوح بممارسة القصة القصيرة ونظريتها على وحدة الانعقاد واحداث . الخ ، إنما هو أمر ناجم عن تأثير مباشر بالرواية ، إذ كان على القصة القصيرة أن تبحث عما هو أقل وأصغر . وملاحظة بيردان بأن معيار الإفرادية لا ينطبق على الحكاية ملاحظة ذكية ، لأن الحكاية لم تكن قط في وضع النوع المقابل Cometer genre للرواية . وعندما حدث ذلك تحولت إلى «القصة القصيرة الحديثة»

القضية الثالثة

القصة القصيرة مجرد عينة ، بينما رواية تمثل شئ كله . وتناول هذه القضية اتجاه القصص القصيرة في تقديم نفسها ، من خلال عناوينها . بوصفها عينات أو أمثلة على صنف أصم وصحيم . وهذا أسلوب آخر ، يحاول القصة القصيرة أن تصنع نفسها به ، في إطار شئ أكثر اكتمالا خارجها أو وراءها . ومن الأمثلة على تلك القصص

القصيرة ، من نوع يوم في حياة فلان أو إعلان ، مثل : «يوم عيد الميلاد في محطة السفينة البخارية» ، أو «السيد جوتز يذهب إلى المعرض» ، و«يوم في الريف» ، و«في المعتقل» حيث لا يكون المهم هو لأحداث ذاتها ، بل نمطية الأحداث .

وهنا يمكن أن نقول إن القصة القصيرة تختلط في ذلك بالرسم التخطيطي أو الاسكتش Sketch وهو نوع آخر يفترض عدم اكتماله من اسمه نفسه ، وهناك أيضا نوعيات الشخصيات مثل «طبيب الريف» و«الفنان الجائع» ، و«رجل الزحام» و«الرجل الذي عاد ضالبا» ، و«برنس أو الفنان يعرض»^(١١) وهناك قصص الرموز ، التي تقدم بطريقة ساخرة على أنها نماذج للأنماط الاجتماعية أو الأخلاقية مثل «الحزن» ، و«سوء الحظ» ، و«السياسة» و«الدنيون» و«الحاجات»^(١٢) .

وأحيانا ، يكون التصميم صنفًا من صنف القصة ، مثل «قصة مملّة» ، و«قصة عيد ميلاد» ، و«قصة مهاجرة» و«قصة وفاة المرحومة»^(١٣) أو قصة فيلان لوماس «قصة» تلك التي يعتبر الكاتب عن عاديته في الممررة الانتحائية بقوله : «أطلقوا عليها اسم قصة إن استطعتم ، فليس لها بداية أو نهاية حقيقية ، وهناك قليل جدا في الوسط . فهي ليست سوى حكي عن نزعة بالأفويس السباحي ليوم واحد في بورث كول ، التي لم يصلها الأفويس . وقد حدث ذلك وأنا في غاية الظرف والانسجام»

وأكثر شيوعا من ذلك ، القصة الممنونة بنص ، سواء كان ذلك نص مكتبة ، أو كليشيه ، أو مثل ، يفهم منه أنه يمثل القصة ، وذلك من الوسائل المعقدة عند فلانيري أوكونور Flannery O'Connor المشهور بقصص «من الصعب أن تجد رجلا طيبا» ، و«أهل الريف الطيبون» ، و«كل ما يعبر لاهد أن ينحطض» وذلك شائع للغاية . وإذا قرأنا مجموعة أندرو سالكي Andrew Salkey من القصص القصيرة بكاريبية ، مثل «في الجبل» ، «يا صديق» ، «لا بد أن تحب الحيوان» و«بلد آخر» و«أي عائق قانون» و«الطيور على أشكالها تضع» ، وفي هذه الأمثلة نرى أن القصة القصيرة تترد إلى عطين من أسلامها المعروف ، فالأولى مثال على القصة الأخلاقية وقد تحولت إلى صوان ، والثانية هي مثال على النوع المقابل ، كالكنتكة مع تعليقها الفكاهي .

ومن الملامح الكاشفة عن القصص القصيرة من هذه النوعية ، أن الشخصيات لا تحمل أسماء حقيقية ، أو تحمل أسماء الأول فقط مثل بارتلي الكاتب . وذلك مما يتعارض بشدة ، مع التراث الروائي الذي يقدم شخصيات ذات أسماء كاملة ، خصوصا في عوان القصة ، كي يعرف القارئ أن هذه الشخصية ، هي بؤرة اهتمام الرواية . وبعد الانحاء ، إلى عدم تسمية الشخصيات في القصة القصيرة ، نوعا من التصميم يعنى من تأثير بالكتاب المقدس .

ولا يرجع لاجاء إلى التثليل في القصة القصيرة إلى القصص التثيلية في القرون الوسطى ، أو إلى المواقف والأمثال الدبية في الكتاب المقدس فحسب ، بل يرجع - بالمثل - إلى الأقاصيص القصيرة في دوريات القرن الثامن عشر اللدبية مثل *The Spectator* و*The Rambler* التي تختلط بالمقال غالبا .

ويقول هـ . س كاتبي H. S. Canby : إن الرواية قد تطورت بشكل واسع في القرن الثامن عشر ، بينما استمرت القصة القصيرة تابعة للمقال ، واقتصرت استخداما على المواقف أو الخطب . وفي ذلك العصر قصر استخدامها - كما لم يحدث - على الأغراض التعليمية والإرشادية وكان منها قصيرا للغاية ، بينما كان مجازها منقطع النظير (كاتبي ١٩١٣ / ٢٦) ويظل التثليل بالطبع - خارج إطار الأدب القصصي - الغرض الأساسي الذي يستخدم فيه السرد ، كما هو الأمر في «الصحب والمبارك الكلامية» ، ولعل ذلك من أهم وأوضح مناطق اللقاء بين الأدب وأنواع كثيرة أخرى من الخطاب أو النصوص . ويكون النص التثليل دائما - خارج نطاق الأدب - جزءا من سياق أكبر ، ولا يكون كلا كاملا . وكذلك تكون القصص التثيلية القصيرة غير مكتملة ، وتوحى في الغالب من خلال عناوينها ، بسياق أكبر يمكن أن تفهم منه .

القصة الرابعة

الرواية نص كامل ، أما القصة القصيرة فليست نصا كاملا ، ونشير هذه القصة إلى الحقيقة المادية للمنومة بأن الرواية تمثل كتابا (أو كتابا) كاملا ، بينما لا تكون القصة القصيرة كذلك أبدا . وعاليا ما نطبع القصة القصيرة بوصفها جزءا من كل ، سواء أكان ذلك مجموعة من القصص القصيرة أو مجلة ، تمثل مجموعة من النصوص المتنوعة ، باستثناء ما يحدث في المدارس ، حيث تقرأ القصص القصيرة المعردة عادة كجزء من تلميذات واسعة على القراءة .

وبالرغم من أن ذلك ليس عاملا محددا ، من الممكن أن تدعم فكرة أن القصة ليست نصا قائما بذاته وجهة النظر القائلة بأنها جزء من كل . وإذا كنا نبحث عن عامل موضوعي نطلق عليه مسألة مصداق الطول والقصر ، فيكون هذا العامل - على أية حال - هو عدم كواب كتابا مكتملا ، ولعل ذلك تميز أكثر أهمية من التمييز التقني الذي إذ يمكن أن نقرأ في مجلة واحدة .

وأعود - الآن - إلى مجموعة أخرى من الخصائص العامة للقصة القصيرة ، لا ترتبط بكون القصة القصيرة غير كاملة في ذاتها ، أي أعود إلى مرتبها باعتبارها نوعا أصغر أو أقل شأنًا من الرواية .

٥ - الموضوع :

وكما تستخدم القصة القصيرة للتجريب في إطار الشكل الأدبي ، هي تستخدم أيضا لتقديم موضوعات جديدة في المجال الأدبي ، وقد سبق أن أشار برت هارت Bret Harte إلى هذه الوضعية للقصة القصيرة ، في ١٨٩٩ ، في مقال عن أصول القصة الأمريكية القصيرة ، ولقد قال هارت إنه كتب قصة «خط المسكر الصاحب» ، لأنه حين كان محررا لمجلة أوفر لاند مثل Overland Monthly لم يجد شيئا صائغا وجميلا لها بين يديه يبره كما هو له الحياة حين كان طالبا يهرب من المدرسة ، ثم هلوسا شايًا يعيش بين مجموعة من رجال المناجم . (سمرز ١٩٦٣ : ٨) ويعتقد هارت أن القصة الأمريكية القصيرة قد حددت نهاية سيادة النموذج الإنجليزي على الأدب الأمريكي حيث «كان الأديب غير متعاطف مع الجماهير الخشنة» غير المتحضرة ، التي صاحبت في صنع تاريخ بلادها . وحتى لو استخدم هذا الأديب

أحد نماذج الشخصية الأمريكية ، فإنه يستخدمها عطاء لإبراز بطله دى الطابع الإنجليزى الواضح . وفى مناطق أخرى كثيرة من العالم ، نجد أن القصة القصيرة كانت تستخدم لتقديم أقاليم أو جماعات جديدة فى أدب قومى راسخ أو أدب قومى ناشئ ، وذلك فى فترة انحسار المد الاستعماري .

فى فرنسا ، استطاع موبسان من خلال القصة القصيرة - أن يحطم المخادير الخاصة بالخيال والعطف . وظهرت القصة القصيرة كنوع من الأدب النثرى البارز فى إرساء قواعد أدب إيرلندي حديث ، واستطاع من خلالها جويس وأولاهون O'Flaherty ، وأوفولن O'Faolain ، وأوكوبور O'Connor ، ومور Moore ، ولينين Lavin أن يصوروا الحياة الأيرلندية الحديثة ، ويسجلوها ، وقد كان لنقصة قصيرة دور مشابه فى ظهور الأدب الحديث فى الجنوب الأمريكى . وفى كتاب ، صور سنمى ليكولك Stephen Leacock الحياة فى مدينة صغيرة فى أونتاريو فى فترة ما بعد الاستيطان فى قصصه الفكاهية ، كما قدمها اليس مونرو Alice Munro فى أعماله الأكثر حداثة فى مرحلة متأخرة وفى أمريكا اللاتينية ، قدم هوراشيو كويروجا

Horacio Quiroga فى قصصه القصيرة ، الحياة الاجتماعية الهامشية عن حدود غابات الأرجنتين ، وفى بيرو صور خوزيه ماريا أرجويداس Jose Maria Arguedas الحياة المتنوعة الحديثة . قبل أن يبدأ فى كتابة الروايات فى مثل هذه الكتابات الإقليمية (أسمى أنها هامشية بالقياس بل بعض المدن الكبرى) يرى المرء بوضوح علاقات القصة القصيرة بالرسم التخطيطي (الاسكتش) ، وذلك النوع الأدبي الذى تحطه القصة الآن ، والذى يصفه راي وسك بأنه «وسيلة روائية مناسبة لإعطاء الإحساس بالأماكن التالية» (سمرز ١٩٦٣ : ٢٨) ومن ناحية أخرى ، وربما سيما نحو الإمكانات المربضة للرواية ، استطاعت القصة القصيرة الظهور أيضا فى المواضع الإقليمية . ومن كتاب القصة القصيرة الذين ذكرناهم ، كتب خمسة منهم مجموعات قصة قصيرة تعتمد على مكان أو إقليم معين مثل ويتزبرج Winesburg ، وأوهايو Ohio ، أو أهلى دبلن Dubliners (جويس ، أهلى دبلن ، وليكولك : «رسوم تخطيطية تحت أشعة الشمس» ، ومونرو «حياة بنات ونساء» ، وكويروجا Los desterrados ، وأرجويداس Elaylla) . وتسمح هذه المجموعات ، إلى حد ما ، الطريق إلى إرساء شخصية أدبية مستقلة لإقليم أو جماعة معينة ، وتحدد هذه الشخصية الأدبية المعايير الموصية لأشكال الشخصيات المختلفة ، والسمات الاجتماعية والاقتصادية ، وتتيح فرصة الاحتكاك والصراع مع جماهير لا تعرف الإقليم أو لم تعرفه من طريق الكتابة . ولكن مثل هذه المجموعات من القصص القصيرة ، تستخدم أحيانا لتوصيل منظور اجتماعى محدد أيضا ويقول آيان ريد عن استخدام شيرود أندرسون للقصص فى ويتزبرج وهايو ، مثلا : «ينم نحاشى البنية المحكمة الاستمرارية للرواية عن قصد ، فقد قال أندرسون أنه يبحث عن بنية فضفاضة جديدة ، تليق بنوعية المادة التى يريد أن يضعها فى قصصه . وشخصيات أندرسون منعزلة ، وقلقة ومخونة ، وتفتقد التماسك والترابط الاجتماعى فى مدن وسط الغرب فى الولايات المتحدة ، وينعدم الاتصال الاجتماعى بين الشخصيات ، ولو لحظات ، لمدينة ويتزبرج تحدد بفترة من التآكل الإنسانى ، تسيبه

رياح التغيير العارمة القادمة من المدن ، والتى تحمل معها انهدام القيم الأخلاقية . هذا بالإضافة إلى ضيق الحياة وجفافها فى مدينة صغيرة . إن هذه «الفضفاضة الجديدة» لويتزبرج أرهايو يمكن أن تنقل إلينا - بدقة وبوسيلة مثيرة للعطف - الاندفاعية التى تتمثل فى انطباع السطحى للكل الجمعى . والعروة الحقيقية الكامنة وراء هذا انطباع (ريد ١٩٧٧ : ٤٧ - ٤٨) ويشرح لنا تعليق ريد العلة وراء اعتبار مجموعة القصة القصيرة . دون الرواية ، لتصوير الحقل فى مجتمعات الحدود (الثانية) أو فى مجتمع يتحلل فى مواجهة الحداثة .

ومن الواضح أنه سواء كان موضوع العمل الأدبي أساسيا أو هامشيا . وسواء كان . موضوعا سبق ندوه أم لا . فبه موضوع ذو أهمية رئيسية لما يدور فى المجتمع خارج سياق الأدب ، أسمى أن له علاقة بالقيم والواقع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والثقافى . وفى بعض الأحيان تقوم علاقات جدلية بين الأنوع الهامشية والموضوعات الهامشية . ولذلك نجد القصة القصيرة تستخدم غالب لتصوير خبرات الطفولة وتجاربها مثلا (مثلة فى قصة جويس Joyce أرنى Arabby ، وقصة كورتازر Cortázar «نهاية اللعبة» . وقصة لورانس Lawrence «فاثر لحصاد» . وقصص كثيرة نظم فوكسر Faulkner أما الروايات التى تتناول لخارب الطفولة وخبراته . هى مدرة سببا . فبما عدا أنماط الروايات المتخصصة (مناذرة) مثل قصص اليكاريست . أو (رواية تكوين الشخصية) . وقد يكون مثل هذا الاتجاه ناشئا من الطول وعصر التشويق ، فنظور الفصل - عابا . ما يكون سادجا . أولا يكشف الكثير ولا ينجمل التعامل معه فى رواية كاملة ، لكن ذلك لا يعنى القول بأن خبرات الطفولة وتجاربها لا تعتبر كاتبة - بالعقد الكافى فى المجتمع ، أو أنها تعتبر أساسا غير كافى لدروية الشاملة ، التى تقدمها الرواية . وللقصة القصيرة ، أيضا ، ثروت طويل فى التعامل بنفس الطريقة مع الحياة الريفية أو القروية . وهذا الاتجاه ثابت ذو تاريخ طويل فى روسيا وعند الحديث عن قصة القصيرة فى نهاية القرن التاسع عشر فى فرنسا . يلاحظ آيان ريد :

«وليس من أهم صفات أولئك الكتاب الذين ذكرناهم أخيرا (يعنى فوكس ، وفولير ، وموبسان) اهتمامهم بالموضوعات الريفية والناس البسطاء ، فإن الممكن للرواية تصوير مثل هذه الأنماط الاجتماعية العديدة التى امتدت بكثرة إلى حياة الحضر . ولكن القصة القصيرة بدت مناسبة غلما ، لتصوير الحياة الإقليمية ، أو حياة الأفراد الذين - بالرغم من إقامتهم فى المدينة - عاشوا وكأنهم مغتربون» (ريد ١٩٧٧ : ٢٤٠) .

ويوحى تعليق ريد بتصوير اختيار موضوعات معينة ، عن أساس نوع الإمكانات الأدبية الطيفية أو الجوهرية الكامنة داخل الموضوعات الأدبية المتنوعة . وعلى ذلك ، فإن الحياة الريفية صغيرة . وهى لذلك مناسبة للأنواع الصغيرة . ولكن من الصعوى بالطبع . أن يرى مثل هذه الآراء تعبيرا عن القيم التى تتمسك بها طبقة معينة امتلكت النوعين ، واعتبرت الرواية هى الوسيلة الأفضل للتعامل مع مجالات من الخبرة والتجارب ، اهتمت بها أكثر من أى شئ . . عندما يحين الوقت

يظهر سيادة ما يطلق عليه فونك أو كورتور - الخجاعات السكانية المفمورة - تملو القصة القصيرة كذلك حشبة المسرح ، وتستطيع أن تقدم تصيرا مشابها يكون القصة قصيرة يستخدم عاب في عصر العلية ، تكون محلا خاصا للمعجب والعريب ، أعنى الموضوعات التي احتضرتها الرواية وأهملتها واعتبرتها موضوعات هامشية ، ذلك لأن الرواية في هذا العصر كانت قد احتضت معها تناول الواقع

٦ - الشفاهية

وذلك لجاء آخر مستمر ومتصل في القصة القصيرة ، وهو يروج بين استخدام صيغ الكلام العامة الشفاهية في لغة القصة ، (ومن الأمثلة على ذلك قصة جيمس Beldonald Holbein وقصص أخرى) وبين قصص تتضمن في داخلها القصص الشفاهية (ومن الأمثلة على ذلك قصة تشيكوف Gooseberries جوسبرير ، وبين قصص يكون النص كله فيها كلاما شفاهيا ، يسرد بصيغة المتكلم في موقف كلامي ، (مثل قصة بو Poe «القلب الذي يروي الأسرار» وليس لأسلوب شفاهي شائعا في القصص ذات الطابع الربي أو الشعبي ، مثل ليسكوفيان سكار ، فحب ، ولكنه شائع أيضا في القصص ذات الطابع العالمي مثل أعمال بو ، وولف ، وكافكا ، وكورتازر ، وبورجيس ويمكن استخدام هذا الأسلوب في الرواية أيضا ، كما نجد في أعمال كورتازر ، ولوكتر ، وأعمال كتاب أكثر حداثة مثل غويا جومارس روزا João Guimarães Rosa (في عمله المعنى الرابع «عمل الشيطان أن يدلع في الأراضي الخلفية») أو أعمال روبرتسون ديفيس Robertson Davies (لالية ديفورد) ، ولكن الشفاهية ليست اتجاه بارزا أو ثابتا في الرواية ، كما هو الحال في القصة القصيرة والاتجاه السائد في الرواية ، دائما اتجاه نحو الكتابة والكتب وقد ولدت برواية - كما يشار عادة - مؤكدة طيبتها الكتابية ، ولكن من الروايات المبكرة أصول مكتوبة - مثل مخطوط دون كيشوت ، وخطابات بامبلا والخطابات الخطيرة ، أعنى مذكرات مول فلانترز ، وصفحات تريستان شاندلي للطلحة بالحبر ، والاستخدام الساهر للكتابة ثلاثية في قوم جونز ، وكانت الروايات الأولى تحصل بالكلمة المكتوبة والتدوين ، وتستجيب لها ، فالروايات الأولى أعادت استخدام أصوات الكتابة الرسمية كالحسن في الوثائق (وفي النوعيات الحديثة من التراث الروائي ، يسخر الروائيون من هذه الأصوات الرسمية مثل رواية كورتازر Cortázar هوبسكوتش Hopscotch ونيابوكوف Nabokov البران الشاحبة Pale Fire وروايات روب جريمه . ولكن مازالت هذه الأصوات تحتل مركز الصدارة) ويعاد استخدام الكلام ، الأدبي مكانة ، في الأنواع الأدبي . كما نرى في الآداب القديمة عند تشوسر ، وبوكاشير . وألف لغة وبلغة ، وكما نرى في التراث الشفاهي في الأدب القصصي ، أحيى منه أو لبيت ، والقصة الشفاهية الخيالية دخلت في قصة القصيرة الحديثة بواسطة الأخوين جرم ومحمد يرت هارت حضور القصة القصيرة : الأنموذج الأمريكية في الحكاية الشفاهية والبنكة ، فيما يردده استخدام التراث اليهودي الشفاهي ، والأنماط الكلامية الشفاهية اليهودية ، في هذا النوع . ولا قصد بذلك أن يحاكاه الصيغ والأشكال المكتوبة معمود في القصة القصيرة ، هي شائعة في

استخدامها مثلا يشع استخدام الأشكال والصيغ الشفهية تنصير مثلا ، مذكرات الرحلات في قصة بو «مخطوطه في رجاء» و الخطابات في قصة كورتازر «خطاب إلى شابه في باريس» . ومذكرات الشخصية في كثير من قصص جيمس وحضرت الأكاديمية في قصة كافكا «تقرير إلى الأكاديمية» وهذا يظهر الاختلاف ونسبه بين رواية والقصة القصيرة مرة أخرى فالأشكال وصيغ الكلامية تستخدم كثيرا في الرواية ، فيما الأشكال والصيغ المكتوبة شائعة في كل من الرواية والقصة القصيرة

إن تراث الشفاهية في القصة القصيرة ذو دلالة خاصة خصوصاً في الثقافات التي تحتل لأمة فيها شفاهي شائع أو حيث تكون هذه الأدب المتواضع عالياً ، هي لغة بسيطة مسبعة ، ومن الأمثلة على الحالة الأولى قصص الكاتب المكسيكي خوان رولفو Juan Rulfo من مجموعته الوحيدة لروائع القصص القصيرة (روغو ١٩٦٧) بعد معظمها أشكالاً امونولوج الدرامي وخيوطاً ، مثل موبووج لأب مدي الذي يحمل ولده المختصر إلى الصيغ ، وجورج بين ب ووده في رحلة عودة من محاولة هاشلة للهروب إلى ولايات المتحدة وتعيش حياة الثانية - أي تصوير اللغة الشفاهية بعبارة اللغة (لديه التوسع عليها - قصص الكتاب الروح الأمريكي ، مثل توني كاد باصبار Toni Cade Bambara وسونيا سانشير Sonia Sánchez (نصر سامكر ١٩٧٣) أو الكتاب الكريبي مثل صامويل سيلفون . ورا روبنسون (انظر سالكي ١٩٧٠)

لا تحتل القصة القصيرة في مثل هذه السياقات حيز «صغيراً» للتجريب - ولكنها نوع أدبي - يشج فيه استخدام الكلام الشفاهي غير المتواضع عليه (لغة السوق) - واستخدام الثقافات الشعبية والإقليمية ، والتجارب الهامشية ، وهي أنسب نوع للتعبير عن معظم الأحداث الكلامية الشفاهية وتعد الشفاهية واحدة من أهم العناصر التي تساعد على ازدهار القصة القصيرة في الآداب العالمية . والكتاب من أدب ثم العالم الثالث وشعوبه ، حيث تعد القصة شكلاً أدبياً أكثر جذبه مما ل بقية دول العالم

٧ - التراث القصصي

عالمياً ما حصل بين التراث القصصي (القصة القصيرة) وروبه ، كما يقول انجياوم في تسميته السابق : «إن أصول الرواية تعود إلى التاريخ وأدب الرحلات ، فيما تعود القصة القصيرة إلى الحكاية الشخصية والآداب الشعبية . وهناك فخر كبير من الحقيقة في مثل هذه الآراء . وكما قلنا من قبل ، فإن الرواية تعود إلى التاريخ والوثائق ، فيما يجد في القصة القصيرة إحياء لبقايا التراث القصصي الشفاهي ، والشعبي ، والمدي ، مثل الحكاية الخرافية ، وقصص الأشباح والعفاريت ، والقصة الدينية أو الخلل ، والقصص الأخلاقية ، وقصص الحيوان ومازال الكثير من أنواع هذه القصص قائما في الثقافة الشفاهية ، وفي النصوص الأدبية ، وفي أدب الأطفال ، وقد استطاعت القصة القصيرة أن تسوعب كل هذه النوعيات في الأدب بصفة عامة ، كما حدث في القرون الوسطى . حيث استطاعت القصص الدينية أن تسوعب كل أنواع القصص القصيرة باستثناء القصص الإباحية (كاسي ١٩٦٣)

١٠) وقد سبق أن ذكرت الاتجاه الخفيل (الذي يهدف إلى الإرشاد والتعلم) في القصة القصيرة، والذي يرتبط بالخل، والذي نجده عند بورجيس وكافكا، وكذلك القصة الخيالية التي حظ من قدرها موباسان وخوان رولفو، كذلك قصص الأشباح عند بو. وهناك أيضا قصص الحيوان الخيالية التي أحياها بروس هوراشيو كوبروجا، كما يستلهمها أيضا غوليو كورتازار (رسالة إلى شابة في باريس) ونستلهم قصص الحيوان الرمزية في قصص جازثيا ماركيث Garcia Marquez. كما تشير إليها عناوين بعض القصص، مثل قصص جيمس «الوحش في الغابة»، «موت الأسد» فالحيوان موجود في كل مكان في القصص القصيرة.

وقد سبق أن ذكرت استخدام فرجينا وولف لبنة لحظة اكتشاف الخفية في شكل الرواية، وقد كتبت أيضا مجموعة من القصص القصيرة التجريبية بعنوان «البيت المسكون» وقصص قصيرة أخرى (وقد نشرت هذه المجموعة بعد وفاتها في مراحل اكتمال مختلفة) وهذه المجموعة تقدم لنا مختارات من الأشكال القصصية القديمة المستخدمة في سياق حديث. فيها مثلا «لاينا ولاينوفا» وهي من قصص الحيوان، وقصة «نور البحث» الخيلية، «والرجل الذي أحب نوحه»، وهي تمثيل وعطى، «والبيت المسكون» وهي من قصص الأشباح، وقصة «الدوقة والجواهرى» وهي قصة خيالية، هذا إلى جانب الأشكال الحديثة في شريحة حياة مثل «علامة على الحائط» وبسة لحظة كشف الحقيقة مثل «التركة»، ونعني صريح على نظام الأنواع في قصة قصص حيوان «رواية لم تكتب».

مرة أخرى فإن الاحتفاظ بالتراث القصص القديم، كل القصة القصيرة، يس جريا سوى مسألة طول ومن المؤكد أن الحديث عن علاقة أصل تتعد مباشرة من الأصول القديمة للنوع، أمر مهم يوارى علاقة لأصول المسندرة من الكتابات السابقة إلى نوع الرواية. ولكن هناك إشارات كثيرة إلى أن التراث الشعاعي القديم قد احتضنت به القصة القصيرة، لأن هذا التراث لا يتفق مع القيم الأدبية للروائيين البرجوازيين الأوائل، وذلك بسبب شعاعته وعلاقته بالثقافة الشعبية وميله للتعبيرية واللاواقعية، ولذلك لم يهتم بهذه الثقافة النوع ذو المكانة الأعلى، وتركها للنوع الأدنى وبعبارة أخرى، إنها ليست مسألة شكل قصير تصور إلى أشكال أخرى قصيرة.

ومن الممكن جداً كتابة روايات على غرار قصص الحيوان (سها مثلا «سفينة أمياه غرق» بقلم ريتشارد آفمز) وعلى غرار القصص الخيالية (مثل «ثلاثية الدائرة» بقلم تولكين) وعلى غرار التمثيل الوعظي مثل «الحاكم» بقلم كافكا وقصص أخرى. وبعد هذه الأمثلة باستثناء قصص الأشباح، أمثلة معرلة ومنعقدة وحديثة وعريية للغاية.

٨ - الصناعة في مقابل الفن

ومن أشد حواش بعض القصص عجيبة، الاتجاه الغالب لرؤيتها بوصفها صناعة «من الحرف للمهنة» وليس بوصفها فنا إبداعيا. ولقد كان ذلك هو الاتجاه الغالب في العالم الأنجلو-أمريكي، ولكننا قد نجده في أي مكان آخر. وقد يتمتع كل من اشتغلوا بالقصة القصيرة من

حلو المكبات من كتب عن نظرية القصة القصيرة ونقدتها وتاريخها، على حين أنها تزدحم بالكتب التي تتناول كيفية كتابة القصة القصيرة مثل «القصص القصيرة للمنتعة والريح»، وكيف تكتب قصصا كثيرة تباع جيلا... وهكذا. ومن العريب أن العدد القليل من الأعمال التعدية عن القصة القصيرة، الموجود في المكتبات، كتبه كتاب القصة القصيرة المعروفون أمثال بو، وشيكوف، وأوكونور وأولفاولين (أنظر ريد ١٩٧٧، ٢) ولكن أولئك الكتاب يصممون صاحبهم الخرفية في كيفية كتابة القصة القصيرة في النقد الذي يقدمونه. ولا توجد أمثلة فصل من ذلك على أهم قواعد النقد الحديث. هناك شيء جاد اسمه النقد الحاد، وشيء يطلق عليه الفن الحاد، وكلاهما في خدمة الآخر.

ولكن النظر إلى القصة القصيرة، بوصفها صناعة وليس فن إبداعيا، أمر يتم بالمعالة الشديدة. إن ارتباطها بالأدب الشعبي، وبالكلام، وبالفكاهة وبأدب الأطفال وبالترعة التعليمية، ومفهوم النص، الذي يتلازم مع قصصها، كل ذلك قد يؤدي إلى عدم اعتبارها فنا، ولكن السبب الحقيقي وراء اعتبارها صناعة هو ارتباط القصة القصيرة بالصحافة. على عالم الصحافة التجارية (على عكس الدورية الأدبية)، تصبح القصة القصيرة لعبة ورفعا كاملا يبدأ الفن الذي انتشر في فترة الحداثة. وقد تحولت القصة القصيرة في الواقع للوقوف ضد كل هذه القيم وتحولت إلى سلعة تجارية... إلى من يحاول صاحبه أن يعيش منه (وبالاهول!) وقد يسبح في ذلك قصص المجلات التجارية تكتب حسب الطلب، سواء من حيث لغتها أو نبرتها أو موضوعها، وغالبا ما تتدخل المخططات أو المقالات الأكثر أهمية التي نشر معها، لتعرض عليها حجما بعينه.

إن هذه القصص القصيرة تكتب للمنتعة، فسيبقى المهلة يوحى بأن هذه القصص نوع من الاستراحة بين الأعمال الحادة. ونكتب هذه القصص للجواهر عامة، ويكون العرض منها أن يجتذب أكبر قدر من القراء. ونمد هذه الحقيقة في حد ذاتها رفعا لوجهة نظر المرمية Mallarmé «الفن شيء غامض لا يتمكن منه إلا القلة»، قصص المجلات تكتب لتندثر وذلك على عكس الكتب. إنها تكتب لتحول إلى فحمة بعد قرائتها. فليست هناك فرصة - في مثل هذه القصص - لإمكانية الطرد أو عدم الاندثار على هامش هذه المقالات، إذ الهدف الأساسي هو استبدال قصة بقصة أخرى جديدة في عدد الأسبوع أو الشهر القادم... وكل شيء يدفع في طريق تطور التضيقات والصيغ وأنساب الإنتاج، وخطوط الإنتاج، والتكاليف والأجور الموصوعة.

وبعد أعجب الاستجابات، لصيغة الإنجاز بالقصة القصيرة في المجلات التجارية، في كتاب صدر في ١٩٢٩ بعنوان «رفعة الآلات»

وفي مقابل مرة للتصاغر الوطني بالقصة القصيرة، باعتبارها النوع الأمريكي، يحكم عليها الكاتب إدوارد أوبراين Edward O'Brien بأنها عظم من «البيات الآلية» التي سيطرت على عظم الحية الأمريكية والعصر الأمريكي، ويقدرون الكاتب القصة القصيرة الأمريكية مظاهرتين أمريكيتين حديثتين، وهما الآلة والحيش،

الجمعية بسبب قصرها ، وذلك لأنها ليست كتاباً ، وتظهر بحاطة بدعايات استهلاكية هائلة . والغريب أنها تربعت على ذلك العرش براحة وسهولة ، عرض الحياة العاصل بين الفن الربيع والفن السوق

ولا تحتل النقاط الثانية الخاصة بالقصة القصيرة ، واتى ناقشنا في هذا البحث ، محاولة معايرة لتعريف النوع . إن هذه النقاط ليست الخصائص المميزة التي يقول شارلز ت سكوت Charles

T. Scott «إنها تميز بين أصناف الخطاب غيراً لالاس فيه» (سكوت ١٩٦٩ : ١٣١) وإذا سلمنا بتعقيدات الأنظمة والمؤسسات الإنسانية ، فإن علينا أن نعلم بأن مثل هذه الخصائص يستحيل اكتشافها ، ناهيك عن أن تحديدها ليس أمراً سهلاً . المهم هو أن ندرك الأنواع الأدبية بوصفها تمثل منظومة أكثر من أن ندركها على أنها حدود لماهية الشيء وجوهره . ولكن النموذج اللغوي الذي يبنى عليه مثل هذا الإدراك يشجع الناقد - في الوقت نفسه - على التبسيط البالغ . إن الوحدات الصوتية الصرفية لا تمثل ، تمثيلاً مناسباً ، سوى عدد ضئيل جداً من المؤسسات الإنسانية . ويمكننا أن نتعرف على هذا التبسيط في اتجاهين أساسيين ، يتصل أولهما بإيجاد علاقات بين الأنواع ، وهو الاتجاه «صوتي» Phonemic . يحاول البحث عن إلامح المميزة العامة للنوع . ولقد حاولت - ضمن ما حاولت في هذا البحث - أن أؤكد الارتباط للنظم بين الرواية والقصة القصيرة . ولكن هذا الارتباط - في النهاية - يرتبط بتميز في كلا النوعين عن الآخر ويعود الانجاء الثاني للتبسيط ممكناً عندما نربط بين أنظمة القيم والقيم في المجتمع . ولقد حاولت - في هذا المجال - أن أثبت عدد من النقاط الخاصة بتجاوب علاقة الرواية - القصة القصيرة ومحالات أخرى من نسق الخطاب ، خصوصاً تلك التي تخص القيم والتجارب والظواهر التي تعد معيارية ، وتلك التي ترتبط بلغة حاكمية . وأقترح - في «نهاية» أن يكون هذان الجانبان بمثابة الوجهة المستمرة لنظرية الأنواع .



ويستنتج من تلك المقدمة أن الظواهر الثلاثة «تشارك في صفات وملامح كثيرة للغاية» - لترجمة أنها تبدو كلها وكأنها تنتمي إلى نفس الأسرة العربية (١٩٦٩ / ٢٠) . ويطور المؤلف فكرته قائلاً : «إن على الأمريكيين أن يشكروا كل الوسائل الممكنة التي تمكنهم من أن يضمنوا السيطرة على هذه الآلات والبيات الآلية بدلاً من أن تحولهم هذه الآلات والبيات الآلية إلى عبيد لها» . (١٩٦٩ : ٧)

وبعل هذا المدخل غريب وشاذ ، ولكن أوبراين يحق في استجابته إلى الواقع التاريخي ، وتذكرنا آراؤه في القصة القصيرة طيناً باتجاهاتنا اليوم نحو التعبير ، من العشرينات كانت القصة القصيرة «خاصة» ، هي لنوع الأدبي الخاضع للإنتاج بالجملة ، وهو النوع الذي لا يتمتع فيه الفنان بالاستقلال أو الوقت الكافي للتأليف ، والنوع الذي ابتكرت من أجله تكنولوجيا خاصة تسمى لسد احتياجات السوق ، والوع الذي تعب عنه صفة الموصلة والبحث عن «القاسم المشترك الأعظم» . وقد كانت القصة القصيرة ، حفيظة ، أوضح مثال على أحوال الثقافة

لائحة بالمراجع .

هيلزست ، ١٩٧٧ فنون الكتابة وفن كتابة القصة القصيرة بوجه خاص : كتاب غير رسمي ، بوسطن هوثون ميسين هاديكوف ، ف ١٩٦٩ «كتاب يابانيون محترمون» جير ٢ (٣) ١٧٩ - ٢١٠ مارلر ، روبرت ١٩٧٣ «بارتلي الكاتب العمومي» والقصة الأمريكية القصيرة جينر ٦ (٤) ٤٢٨ - ٤٤٧ ماتيوز ، باندر ١٩٠١ فلسفة القصة القصيرة ، أعيد طبعه في سمرز ١٩٦٣ . أوبراين ، إدوارد ١٩٢٩ . قصة الآلات . نيويورك ماكول أوكوتور ، فرانك ١٩٦٢ «الصوت المتوحش رسم تخطيطي لقصة القصيرة» . كليفلاند . ذي ورلد بيليشيغ كامبون . أوكوتور ، فرانك . ١٩٦٣ مقابلة مع اتوني ويز في كتاب «الكوم كاول» . (محرر) كتاب يحملون دورية باريس للمقابلات «أعيد طبعه في سمرز ١٩٦٣ . يو ، إدجار آلن ١٩٦٧ . «عرض لقصة حكاية روبرت مرلين» في كتاب

بادر ، أ. ل ١٩٤٥ «بنية القصة القصيرة الحديثة» كوليج إنجليش» أعيد طبعها في كتاب سمرز ١٩٦٣ . بيش ، ه. ا. ١٩٤١ «القصة القصيرة الحديثة» صبح نقدي . بوسطن . مؤسسة الكاتب . بيردان ج. م. (محرر) ١٩٣٢ . أربع عشرة قصة من نفس الحبكة . نيويورك ، مطبعة جامعة أوكسفورد . كابي . ه. ١٩٦٣ . دراسة لفظة القصيرة نيويورك : هولت . انجودم . ب. ١٩٦٨ أومري ونظرية القصة القصيرة . ترجمة أ. ر . تينويك . جامعة آن آرور ميتشيجان . جولان ، كلوديو ١٩٧١ الأدب بوصفه نسقاً بيرستون مطبعة الخاصة . هارت ، بيرت ١٩٩٩ «تطور القصة القصيرة» مجلة كورن هيل . يوليو ١٩٩٩ أعيد طبعه في كتاب سمرز ١٩٦٣ ميرنادي ، بول ١٩٧٢ «ما بعد الأنواع» اتجاهات حديثة في التصنيف الأدبي . إيثاكا : مطبعة جامعة كورنيل .

ديفيد جالواي (محرر) مختارات من إدجار آلان بو ميدل اسكس
سحورين

روهربرجر - ماري ١٩٦٦٠ هونورن والقصة القصيرة الحديثة
دراسة للنوع - هيج - مونتون

رولف سحران - ١٩٦٧ السهل المختل - ترجمة جورج دي شيد -
أوستن ، مطبعة جامعة تكساس

سانكي ، أندرو (محرر) ١٩٧٠ أصوات الخزيرة - قصص من جزر
أحد العربية - بيوروث بيرس

ماشير - سوب ١٩٧٣ معجزة الكلمة بيوروك ماتم

شيد - سي. صريد ج ١٩٧٨ بعض مشكلات النظريات الانصالية
بخصوص ، في كتاب دوفيجاج درسلر (محرر) اتجاهات حديثة في علم
لغة النصوص - بيرس - دي جرورير

سكوت ، شارلز ت ١٩٦٩ في محاولة لتعريف اللغز - مشكلة الوحدة
نسوية - جبر (٢) ١٢٩ - ١٤٢ سير ، ادلوس - ١٩٧٨ - نوعيات

القصة الأدبية - مدريد - مطبعة كوسا محرر - هوسس (محرر)
١٩٦٣ مناقشات القصة القصيرة بوسطون من د هيث

واط - أبان ١٩٦١ الواقعية وشكل الرواية - في كتاب روبرت شولز
(محرر) مدخل إلى الرواية منصوص عليه دوهبرجر ١٩٦٢

وست ، راي ب ١٩٥٢ القصة القصيرة في أمريكا منقول جزء منه في
سحر ١٩٦٣

وولف - فريديا ١٩٧٢ البيت المسكون وقصص قصيرة أخرى
بيوروك - هاركرت وبريس والعالم

ريد - أبان ١٩٧٧ القصة القصيرة - مجلد ٣٧ في سلسلة راي
كريشكال إديوم لندن مينوبس

• هامش

(١) اعتدت هذا المصطلح من (جوليان - Guillén -) (١٩٧١ مصورة الفصل
الخامس)

(٢) قصصان الأولى وثانية ظم كامكا ، والثالثة ظم يو - والرابعة ظم جرورم شارين
ونحاسة ظم كاسر

(١) القصصان الأول والثاني ظم شيكوف ، أما القصص الأخرى ظم بقلم جويس مال
(١١) القصص المذكورة - لأول ظم شيكوف ، والثاني ظم ل - من يابون ، والثالثة
ظم جويس مال والرابعة ظم مويسان

(٥) عن د سانكي (١٩٧٠) والقصص - حل الثعالب - لسموهابل ميلتون - و
وسون ، ودوالد غيلنر ، وجورج لانج



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الفن الإغريقي

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للكاتب ثروت عكاشة

يتبع لعشاق الإبداع الفني والفكري معاشرة فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة
التي بنت فيها الروح فأبقتها مصدراً للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرناً من الزمان حتى اليوم

٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

٧٩٠ صفحة

الثمن ٢٤ جنيهًا

مكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

الترحيل إلى الأعماق

قراءة نقدية في قصص بيحي حقي

تجهد هذه الدراسة أن تفسر النص الأدبي في ضوء التاريخ الحضاري وفي الوقت ذاته تسعى أن تقف أمام غيبات البناء القصصي ، لتسودا إلى عالم بيحي حقي الرحب ، في محاولة لتحليل قيمه الفنية .

وهي تسلّم - ابتداءً - أن النص الأدبي هو ميدان عمل الناقد - ومن ثم يسعى أن يمثل المراكز الأساسية للتحليل والمقارنة ، واستشفاف التغيرات النفسية والاجتماعية للشخصية الإنسانية ، وما يطرأ على المجتمع من حراك ، كل ذلك دون إغفال الفعالية الخاصة بالعمل الأدبي ، بوصفه نشاطاً إنسانياً يعبر عن صاحبه ، ويصور الإنسان والإنسانية - أو عاشت من شخص إنساني أو مجرد فلسفي

إن طبيعة الفن القصصي تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان في هذا المجتمع ، أي تصوير أنظمة للسلوك الإنساني ويعبر السلوك الإنساني - بدوره - عن قيم اجتماعية معينة ، سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً ، أي خاصاً بهذه القيم أو معتمداً عليها ويربط اختيار الكاتب القصص لأحداثه ، كما ترتبط دلالة هذه الأحداث عنده بمواصفات اجتماعية ^(١) ولذلك يتناسب المدخل الحضاري والمنظور الذي أعالج به قضايا هذا البحث عن عالم بيحي حقي ، وذلك من خلال محاور ثلاثة ، تجمعها وحدة الأرومة في قصص هذا الكاتب ، وتدور هذه المحاور حول :

١ - فكرة الخلاص .

٢ - فكرة للكان

٣ - صور الحيوان

إن هذه المحاور الثلاثة تصور - في التحليل الأخير - مفهوم «بيحي حقي» الحضارية ، والوجدانية ، وتحتل علاقته بالإنسان ، وعلاقته بالكون والكائنات .

أحمد إبراهيم الهواري

١ - فكرة الخلاص

والقصبة التي أتناول من خلالها هذا المحور قضية خلاصية هي :
تحاول أن نجيب عن تساؤل لا يجلو من ظل فلسفي - إذ إنها تتخذ فكرة «التعبير» سبيلاً للخلاص : أيكون بالعلم أم بالدين ؟ أم بها معا ؟ ! و «قتيل أم هاشم» من أشهر الآراء القصصية التي تناولت فكرة «الخلاص» في أدب بيحي حقي ، ولكن ثمة رؤى وإشراقات فنية لأبعاد القصبة ولرحنة البحث عن الحقيقة ، يجدها القارئ في أعماله القصصية الأخرى .

وأزمة «إسماعيل» بطل «قتيل أم هاشم» ليست وببساطة اللحظة الحضارية التي عاشها محمد «في عصفور من الشرق» ، ومخالف في «علم الأكر» ، وبطل «الأيام» و «أبيب» ، وكما في ثنائية نجيب محفوظ ، بل هي أزمة صارية بأصولها في الماضي . إن «إسماعيل» ورفاقه فتية من سلالة رفاة العلهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) في «نجيب الأبيرو» (١٨٣٤) ، وعلى مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٣) في «علم الدين» ، (١٨٨٣) ومحمد المولحي (١٨٥٨ - ١٩٣٠) في «حديث

عيسى بن هشام» (١٩٠٥). وقد عبرت كل شخصية من هذه الشخصيات عن اللحظة الحصارية التي عاشتها ، مع اختلاف في الرؤية وقدرة على التعبير.

وهذا يعنى أنى أحاول تلمس جلوس القصية بالبحث في ماضى الواقع الذى عاشه إسماعيل وأبناء جيله . ومن المستحيل أن تفصل بين المراحل الحصارية ، لم القديم بولد الجديد . وعلى هذا ، فعندما أعالج لنص فى ضوء الملاحظات الحصارية فلا يعنى ذلك أنى أتخذ مقعد مؤرخ الاقتصاد أو العلم . لكن من المسلم به أن القيم التى تورق وجدان الشخصيات القصصية ، بوصفها أمثلة للسلوك الإنسانى ، هى إقرار بواقع اجتماعى واقتصادى تعيشه وتجتهد أن تتجاوزه . لذلك لا يتم التعرف السليم على أبعاد مشكلتها بمزول عن المشكلات التى يواجهها المجتمع ، وهى مشكلات لما تراث ، لذلك نحرص هذه الدراسة على أن ترد التنوع فى المشكلات إلى وحدة واحدة . وذلك من منظور يرتكز على نص الأدبى ، فيبحث فى ماضى الواقع الذى تصوره الشخصيات القصصية ، بالإشارة إلى غادج من هذه الآثار التى تصور - قيا - الفرد فى تيمره وتفرده أو ضياعه ، مثلاً تصور المجتمع فى تشابكه وتعدد علاقاته أو تناقصها ، أى تصور - بقول آخر - الفرد فى مواجهة المجتمع .

بن على مباركة فى كتابه «علم الدين»^(٢) يتحدث من الرحلة قائلاً قيا يصور من خلاله رؤيته لأوروبا ورواها لحصر وما يحلم به من «تشتات العلم والمعرفة» . وليس يخاف على القارئ ما تشي به من «تشتات الشخصيات» من رموز دالة على مطلبه الحضارى (علم الدين ، ويزعمان الدين) سلباً الإشارة التى ترقد بظهر الغيب . ويجعل «المويلحى» موقفه فى «حديث عيسى بن هشام» بقرؤه «هذه المدينة الكثير من الحسن كما أن لها الكثير من المساوى» ، فلا تخطوها حقها ، ولا تبيخوها قدرها وتخطوا بها معشر الشرقيين ما يغمركم ويلتئم بكم ، وانركوا ما يضركم ، وبناف طباحكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلائها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين ، وشره المستعربين ، واتقوا بحسن الغرب إلى الشرق ، ونمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فانتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم»^(٣) . نستطيع أن نقول إن موقف المويلحى من فكرة الخلاص يتخذ طابعاً توفيقياً ، وإن كان المرتكز يعتمد العلم والصناعة . أما فى جانب القيم أو المعايير فيتمسك بالموروث الشرقى . وهذا الحل التوفيقى السديد يلتقى مع التجربة اليابانية فى التحديث التى رسمت شعار «الأخلاق الشرقية والعلم الغربى» Eastern Ethics and Western Science^(٤) . وهى التجربة التى وجدت صدى لها بين المثقفين العرب .

والنودجان السابقان - «علم الدين» و «عيسى بن هشام» - من القصص التعبى . وقد جاء تصورهما لفكرة الخلاص منسجماً مع اللحظة الحصارية التى كان يمور بها المجتمع ، ومع الدور الذى سمت إليه البورجوازية من حيث غرسها لقيمها فى تربة الواقع المصرى . على أن الموقف يختلف فى الأعمال القصصية التالية التى عبرت عن أزمة جيل عاش فى لحظة حصارية متأيزة من سابقتها ، على نحو ما رى طه حسين فى «الأبام» (١٩٢٩ ، ١٩٣٩) و «أديب» (١٩٣٥) ، وعحسن فى

«عصفور من الشرق» (١٩٣٨) و «زهرة العمر» (١٩٤٣) و «خالد و «علم الأكر» (١٩٤٤) و «إسماعيل فى «قنديل أم هاشم» ، وكال عبد الحواد فى «ثلاثة» بين القصيرين - قصر الشوق - المسكينة» (١٩٥٦) ، (١٩٥٧) .

وقد تميزت رؤيتهم جميعاً بالمعارقة بين «المثال» و «الواقع» . وعلنا لا نستطيع أن نتدق «اللحن» المسير لإسماعيل بطل «قنديل أم هاشم» إلا فى ضوء «إيقاع» اللحظة الحصارية التى عاشها وأبناء جيله ، ومدى استجابتهم لها ، وهم يمتصون بشرفة «الدات» فى رومانسية مبهمة يقول «توفيق الحكيم» صديقه «أندريه» إن الباهرة التى حملته إلى مصر إنما حملت جثاته فقط ، أما روحه فى قاعة «كونسير بيل» «فلا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر» . ويرى الأدب العربى خلقاً قياً ناقص التكوين^(٥) . ومع ذلك فهو يؤكد - فى «عصفور من الشرق» - أن المرأة الغربية مثل فنانة شهية المنظر والمداف ولكن الدود يرمى فى باطنها ، وأن حياة الإنسان الغربى كلها مادة ضاربة من الروح ، أما الإنسان العربى أو الشرقى - فى «عصفور من الشرق» - فهو ليس بالمعاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، فهو صورة الحصار الشرقية الروحية^(٦) . ويصور طه حسين فى «الأبام» صورة المثقف المصرى الذى اجتذبه حصار أوروبا ولكنه ظل يخترن فى أعماقه أحاسيس الصبي الربى فى صعيد مصر . ويصور فى «أديب» موقف المثقف المصرى الذى يلقى بتمه فى لجة الحصار الغربية فلا يستطيع العودة . وأما «خالد» فى «علم الأكر» فقد ظل يطارد هذه الأفكار وتعاوده إلى أن نسج الصباح من فجر وردى . ولكنه حين وقف يرمقه من الشرفة يبدأ له كعب قرحتها الدموع . ولقد شاهد حبيب فى المرأة قبل أن يغادر مخدعه فوجد أن هذا الفجران هو إلا صورتها معكوسة فى مرآة الطبيعة^(٧) . وكأن الواقع النفسى لـ «خالد» يتناغم مع الواقع الخارجى ليرى قرص الشمس عينا قرحتها الدموع الساهرة ، بحثاً عن «الزمن الصانع» فى مجتمع هادئ

وتصاعد حدة هذه المفارقة فى تحيل «عبد الرحمن شكرى» لأبعادها وعلتها : «... فالشاب المصرى فى حال أمنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منها فى نفسه عميق مثل الأبد والسبب فى ذلك أن حالتنا الاجتماعية تسدى شدة الأمل وشدة اليأس ومازالت أبعد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة . والشاب المصرى يكثر من إسامة الظن وهى صفة أشهرها المبريون والسبب فى سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التى مرت على مصر فأباحت لهذا الإرث فى نفوس الأفراد لأن الاستبداد يمتد سوء الظن . والشاب المصرى ضعيف العزيمة كثير الأحلام والأطام والأمانى ، يحضى ألامه فى الأحلام بدل أن يمجسها فى مزاولة الأعمال ، وكذلك الخوف فيه فإن شجاعة الشاب المصرى شجاعة متورة شجاعة تسعى من نفسها . وأما خوفه فهو مبدأ هام . والشاب المصرى عنده ميل شديد إلى مزاولة الأعمال العظيمة المهيبة لكنه يعجز عنها ، والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها . وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى . وهو ليس عنده شىء من الاعتماد على النفس . وهو شديد الإحساس ولكنه يبكى فى ضحكك ويضحك فى بكائه ، وهو كثير الشكوى والتعجب ، قليل الصبر مثل صاحب الاعتراف ، تحز فى نفسه

قيود القدر المحكوم ، ليجتهد أن يصددها عنه ، فلا يقدر ، فيرداد حزنا ونحسا ، ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم ، وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره ، يترك ما يعينه لما لا يعينه ، لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة عرافات مضرة ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نالمة ، من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده خريق بين لجين ، أو مثل كرة بين لرجل المقادير قال أين تقذف به تلك المقادير ؟ ١ (٨) وليس أدق من هذا التحليل الذى رسم أبعاده وعبد الرحمن شكرى « وصور من خلاله » اعترافات فى المصير » .

ونمثل «فنديل أم هاشم» من خلال بطلها إسماعيل رحلة البحث عن الحقيقة وصولا إلى «الخلاص» . فهو - ورفاقه ممن ارتحلوا إلى الشمال - عاد وفي يده مصباح علاء الدين أو مصباح ديوجين لنشر المعرفة . وحمل بين حوائجه بشرى النبأ العظيم الذى حملته «المهدى» : التحدى والاستجابة الحصارية . سبع سنوات تمثل تكامل جهاد إسماعيل فى البحث عن الحقيقة . (الرقم سبعة يحمل دلالة التكامل .. ولقد قام سلفه السندباد - من قبل - برحلات سبع ، وعاد عملا بالكثور والنعاس .. أما كثر إسماعيل فكان إيمانه بالعلم ركيزة للتقدم) تلك السنوات السبع التى قضاه فى المجازا قلبت حياته رأسا على عقب سبع سنوات سماها : «كان عفا فطرى ، صاحبا لمسكر ، والفن التفتيات والمق» . هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقل عنه جدة وطرافة . العلم كيف يتذوق جمال الطبيعة ، ويصنع بغروب الشمس - كأن لم يكن فى وطنه غروب لا يقل عنه جمالا - ويلتذ بلسعة برد الشمال «يا أم هاشم» بمصاحبه فى رحلته للتعرف على الحضارة الأوربية ولقد سرور على أن تفتتح جلدور «الباطن» من أعماقه وتزج العلم (الظاهر) بديلا لذلك وكانت روحه تتأوه وتتولى تحت ضربات معولها . كان يشعر بكلامها كالمسكى يقطع من روابط حبة يتطلى منها إذ توصله بمن حوله . واستيقظ فى يوم فإذا روحه غراب لم يبق ليها حجر على حجر . هذا هو الدين غرابة لم تخزع إلا تخكم الجواهر . والتقى البشرية لا تجد قوتها ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها . أما الانتماع فضعف ونقص .

لم تقو أعصابه على تحمل هذا التيه الذى وجد نفسه غريبا وحيدا فى علاقه المرص وانقطع عن الدراسة واقتصره نوع من القلق والمخبر بل بدت فى نظره أحيانا لمحات من الحروف والدعوى ، لقد مجت ما رأى فى ملء هذا الفراغ الروحي الذى حل بإسماعيل ، غنى التى أنقذته إلى أن اجتاز اهنة بنفس ثابتة وثقة ، لقد اطرحت الاعتقاد فى الدين ولكنها استبدلت به إيمانا بالعلم لا بمكر فى جمال الحنة ونعيمها ، بل فى جلاء الطبيعة وأسرارها . (٩)

ونمثل هذه المرحلة من المنحنى الشخصى لإسماعيل تمتعه الوحداى وتشكيل رؤيته للحياة بمشوره بالاستقلال والحرية ، أو حكذا تحيل إلى إسماعيل حيث بدأ يتخلص من سيطرة «مارى» عليه ولم يعد يجلس بين يديها جلسة المرید أمام القطب ، بل جلسة التزيم إلى وصيله . إن الحرية - كما يقول الكاشانى (م ٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ م) هى «التخلص عن الأعيار» فقد نحص من سيطرة «مارى» وما ترمز . وتوهم أنها

استطاعت أن تقتلع ما بداخله من وجدان وحين إلى الجذر والأصل (مصر) . ولذلك يتساءل الراوى : «والظاهرة المعجبة التى لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه (مارى) فوجد نفسه فرسة حب جديد . الآن القلب لا يعيش عاليا ؟ أم أن (مارى) هى التى بيت غافلا فى قلبه فاستيقظ وانتعش ، بدأ حبه وحبه لمصر يرداد . ومع هذا - طسائه يلهم بالعلم دون أن يلتفت إلى الأعماق فى داخله التى تمور فى عوالم لاهوتية » . يقول الراوى معلقا على موقف إسماعيل : «ليس عيبا أن عاش فى أوروبا وصل معها للعلم ومنطقه » . (١٠)

والعلم - محمد «إسماعيل» - مجموعة تجارب يربب العقل ييب باستقراره واستباطه ، فهو مفهوم ينهض على التجربة الجبرية وصولا إلى الحرية .

لقد ظن «إسماعيل» أنه قد وجد خلاصه فى العلم وبالمعلم ، فبدأ كانت التبعة ؟ أخفق فى علاج فاطمة البوية «رغم أنه كان يعالجها وفق أحدث الأساليب العلمية الموضوعية . اكتشف أن لابد من الإيمان ، فهو الشحنة الروحية التى تحرك المادة «لاعلم بلا إيمان» إنها لم تكن لزمان فى ، إن إيمانها ببركتك أنت يا أم هاشم » لقد كشفت المرحلة الأولى ، من حياة إسماعيل بعد عودته ، قصور العقل عن تجاوز الإدراك الطبسى . وهو يشترك - فى هذا - مع «مخالده» فى وعلم الأكره . الذى يريد الوصول إلى أعماق الحقائق للمادية التى تبسط حبيب القوايين الطليعة ، والتقى لا يمكن تتبع أصولها وتجليد نتائجها إلا بالاستقراء العلمى (١١) ولكن هذا هو العلم (الظاهر) . أما المعرفة الشاملة فإياها تتبع من سلفه

وإذا كنا فى المرحلة الأولى ندور فى إطار العلم الظاهر فنحن فى المرحلة الثانية نتقصى «بقبس العلم (الباطن)» . ولم يقتصر هذا الموقف على بطل «فنديل أم هاشم» بل إن جيله قد وقع عريسة لمشاعر متلاطمة تتناوش بين العلم والدين . أخذ على سبيل المثال «كاس» - فى الثلاثية - حصوصا عندما يقن أنه قد وجد خلاصه بالعلم .. من تعبت فى الأوهام بعد اليوم .. ونور الله ، أليس هو نور الحقيقة ، بل ... فإ الإيمان الحقيقى إلا العلم ... ولو بحث الأنبياء ما احتاروا سوى العلم رسالة لهم (١٢) . والمتأمل فى أزمة كمال الوجدانية يلحس مدى صق الخلل العاضل المتعلم فى حنايا قلبه . وقد كان ذلك من العوامل التى أحدثت الانفلات الدينى عنده . ذلك الذى بدأ من ضمير الشعور الدينى ، ثم دبرله وموته فى قلب كمال وحلول «العلم» بديلا يقوم بالوجبة التى كان يقوم بها «الدين» .

وتكشف دلالة مايقوله كمال عن (سطق) الصوبية ، أهل الوحدة ، والشوق ، والعشق ، لأهل العلم أصحاب الحقائق الموضوعية الباردة فالشوق إلى الحقيقة مطلبه «الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمى دلالا ونمنا ولها بالعقول وإثارة للشك والغيرة مع إهراء عيب بالثلك والوصال . وهى كالمعشوق الآدمى عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو فى كثير من الأحيان من مكر وخداع ونسوة وكبرياء » . وطبيعى أن يفترس الشك فكر «كاس» ليشمل الدين والفلسفة والعلم . «حقى للمفارقات الروحية الحديثة ونحصر الأرواح عرقت في

حق أدلى ، ودار رأسى ، وما زال يدور فى فضاء عجب ، ما الحقيقة ،
ما القيم ؟ ما أى شىء . (١٤)

نقد رأت الشخصية القصصية - بعد رحلة عذاب فى البحث عن
الحقيقة - أن لا بد من الإيمان بشىء . وفى الوقت الذى سكن **إسماعيل**
فى «باطل» ووجد فيه عبء المقيم من خلال النجلى - وهو ما يظهر
للقلوب من أنوار الغيوب - تلقى كمال «العاجز» وقد أصيب بالحصر إزاء
لدرس العميق الذى يلقاه من أبى أخته «أحمد شوكت» الشيوعى ،
وعبد انعم شوكت «الأخ المسلم» وكلاهما حل يقين بما اعهد من طريق
الثورة الأبدية «وهى العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة بمئة و
تطورها عبر المثل الأعلى : «إما أن تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ،
وإما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها» هذه هى الثورة الأبدية» وهذه هى
بشارة «المدهد» للمستقبل الذى برقد بظهر العيب ويرى الخيل الحديد
إلى تحقيقه لمواجهة التحدى الحصارى

وما أكثر الإشارات التى تكشف عن «العرق الصوفى» فى حياة
إسماعيل الوجدانية وقد تحولت إلى سلوك عملى ، أو قل تحولت إلى
نصروف عملى ، لقد استقر «العصب الحائر» وسكن إلى مرأى الأمان
والإيمان وتياً لحمل «الأمانة» ، وهى مشوكة التعبير الحصارى . فى
آخر حياته أصبح ضخم اسنة ، أكرش ، أكولاً ، كثير الضحك
والمرح ، ملاهيه مهمة ، تبحر على أكتاف وينظرونه آثار رماح
صحارته التى لا يترك يشعل جديدة من مشية **«وأصيب بالربا»** فلما
احتبست ضحكاته فى حلقه ، اجتمعت فى عيبه . فليس هناك قوى
على التعبير من عبود المصلوبين ، يكاد يفر منها إليك شيطان لعوب ،
كلها حب ولهم ، فيها غيب وطية وسامح وإعزاز ، وكأنها تقول لك
قبل كل شىء - «ليس فى الوجود أنا وأنت ، هناك جهال وأسرار ومنعة
وبهاء السعيد من أحسها ، فليكن بها عليك» (١٥) ولا تخفى على القارىء

قدرة يحيى حق عن استخدام الخواص وتوظيفها لخدمة البناء القصصى
ومن المفيد أن نذكر عديده عن أثر الصوفية فى تربية الخواص . ويشير
النص السابق إلى استخداماته الخاصة «البصر» التى تخص - فى
البية - إلى «الصيرة» . ويشير - كذلك - إلى قدرته على تبادل
الدلالات بين المحسوس والمجرد . فالعين متغل الدماغ إلى العالم
الخارجى ، وفادته إلى ما يحيط به من عوامل ، وإلى إدراك ما يقابله من
تأثيرات خارجية . وهى متغل إلى داخله يفصح من خلالها عما يجرى فى
فكره وعقله وجسمه من أفكار وإحساسات . فبصيرة إسماعيل - من
خلال عينه الباصرة - تروح لك بالدرة المكنونة فى خدرها ، بتجليات
المهادنة ، والوجد والمشق . تقول لك إن الوجود للمادى «أنا وأنت»
يس كل ما فى الوجود . هناك هوالم روحية عليك بها . هناك جهال
وأسرار ومنعة وبهاء . وتذكر آخر كلمات «إيمان» له «محس» فى
«عصفور من الشرق» «أذهب أنت يا صديق . إلى هناك . إلى النج»

ولقد قالت الصوفية «من داق عرف» وإسماعيل يجد مجاهدات مع
الواقع الخارجى ، ومجاهدات روحية - بدت له تجليات المعرفة الباطنة أو
الشمة وهو يشد المثل الأعلى للصوفى المهاد لا يريد الانقطاع عن
ممارسة الحياة المعتادة ، لكنه يسعى إلى نقاء (الباطن) . ونمعة عروق تصله
بالقديس فى قصة «القديس لايمارة» . فالرواى يعلق على موقف

القديس - وهو موقف يتلاقى فى البية مع رؤية إسماعيل - «المؤلاء
القدسين نظرة تشمل الكون وتضمهم الأسرار . لما يبدو عجيباً هو ذات
الحكمة ، وما يبدو تناقضاً هو عين الاتساق» (١٦) فالقديس يجاوب النفس
النيل بصوت كأنه يخرج من كهف عقيق : «يا بى أحمد الله أن هناك
أنت ومن معك للحق ... على يدى ! إن الطريق الذى تريد أن تسلكه
وعز ، لا يقوى عليه إلا القديسون أمثال . فامكث مكانك وأقبل على
عملك ، واسكن إلى زوجك ، وداعب أولادك وبناتك ، وأشرف على
شئون خدمتك وحشمك ، وحقوقك وضباعك ، وتمتع بأكلتك
وشربك ، على أن تعنى أن تعمل الخير وتذكر الله . فمثلته لنفسك فى كل
لحظة ، حتى تعلم أن كل ماحولك رالى ، وأنت ملاق ربك فحاسبك
حساباً لا يضيع فيه مقال ذرة من خير أو شر ... فالحكمة التىك بالبدل
والغناء المحظوظ ، فى حين أن الروح متبلدة والذهى خالب» .

ونستطيع أن نتحسس المروق الصوفية فى قصة «كن» . كان . فى
هذه القصة نجد أصداً تتدأى إلى مجلنا من عمق التاريخ ، فهى
استيحاء لقصة الخصر مع موسى عليه السلام . فالخصر قد وهبت له
المعرفة بما سيحدث فى المستقبل وفتحت له معاليق الغيب ، أما موسى
فإن علمه - وهو بى مكرم - لا يرق إلى علم الخصر . وإذا كان موسى
ممثلاً للشريعة (الظاهر) فإن الخصر هو ممثل الحقيقة . ولكن .. كان
مناورة لفظية فى عنوان القصة نشئ بوجهة نظر «يحيى حق» ونسب
مفهوم الصوفية للزمن . وفى مشاهد استرجاعية يستدعى البطل ماضى
أيامه ويث رؤيته ورؤاه ، عن طريق الراوى الذى يمجج الشخصية
القصصية صوتاً مميزاً ، بطالما فى لغة مكثفة ، وإن تدخل معلقاً : «إياه
الليلة آسف على حياته ، نادى من جديد» (١٧)

ويستند البطل إلى فكرة الارتداد ، أى الانسحاب من (الخاصر)
إلى الماضى وينقش إدراكه على صفحات سمر الزمن . هكذا ينتبه يحيى
بطل القصة إلى أن جوا من الطيب والرائحة الركية يسطع من مخاطبه
(لاحظ استخداماته للكلمات الموحية بشدا العرف والرائحة المسك ، وتركيزه
على حاسة الشم) .

ويتمنى حسن لو استطاع أن يقترب من مخاطبه أو يصع ذراعه فى
دراعه وعندهذا يحبه وهو يتم :

«ألم اقرأ فى القرآن الكريم» «أدهونى أستجب لكم»

إنى عبد من عباد الله لأعلم أن أحداً قد كلف بمهمة شاقة
كمهمنى ... وأنا مقبل على أدائها بإخلاص وبكل قوى ... حرصاً على
رضى مولائى . لم ألتص منه طلباً من قبل . فلا أظن أنه يجب رجائى
لو سأله هذه المرة . . . كن وإلغا أننى أسحق لك ماترجوه . .

ود يحيى لو أنه تردد قليلاً أو سأله مهلة ليذكر من جديد . ولكنه
عجل من رقة محله ، فوجد نفسه يقول وهو ذاهل .

- لاماع هندى -

إن البطل على استعداد أن يبيع من عمره سنوات مقبل أن يرتد
القهقرى عشر سنوات ليتعرف عيا على كنه الحياة . ويستمتع بريبتها من
النساء والمركز والمادة . غافلاً عما برقد بظهر الغيب . والراوى يوغل فى

تصوير شوق الإنسان إلى الحقيقة . ويصور صباح العمر في البحث عنها لأنه لا يلتفت إلا إلى القشرة الخارجية الظاهرة . أما الباطن فطريق وعمر لا يسلكه إلا القليل من عباد الرحمن . ومن البسر أن نلاحظ أن تقدم بحبي حتى للرجل يعتمد على صور تدخل القارىء في العالم الورداني لهذا لرجل الصور السياب

وتأتى لمسة بحبي حتى المرفقة عندما يرسم بريشته صورة ساحرة لعلة الإنسان الذي تهره الحياة . ويتأزر عنصر المكان في الكشف عن ماهية المثير الذي من أجله يبلغ المرء عشر سنوات عجاف يقول : « كان قد وصل إلى داره وفتح باب الخلة ، فإذا رائحة المرحاض تركم أنفه مخبطة بظفرة فتشور البصل المتحلف في صفيحة القمامة » (١٨) « إن القاص - هنا - يحدد تفصيل دقيقة للمكان معتمدا على عنصر المفارقة مثيرا عاتيد من المعاني . فالمحركة نحو باب الخلة توحى - على المستوى التجريدي - أن الظاهر قاصر بما يمثله من حركة . وبالتالي عمق المفارقة عندما يستعمل القاص حساسة الشم في تحديد المثير (المكان مع الدارحة الدنيا) الذي تركم الأنف ويغفل الحاسة عن القيام بوظيفتها وتقرأ المشهد المتسم للصورة .

« ألقى الجدار وخرج إليه منه رجل غريب ، ولكنه ليس بالغريب عنه . هو أقرب إلى القصر منه إلى الطول . مال بوجهه الزكي الرائحة على حسين بقول :

- ياسي حسين ! هل أنت ذاكر ؟ لقد نذرت عهدي من الاضاق ليس كذلك ؟

انتم له حسين ابتسامة ملوذا الاطمئنان والود والإحاء وقال :
- نعم حديثك ولا تحف عي شيئا أكاد أفهم الآن كل ما كان غامضا علي .

- نسيت أن أخبرك في ساعة الطافنا أنه لم يكن لك عندك من بقية العمر أكثر من تلك السنوات العشر التي بمررت بها ... فهل أنت مستعد ؟
أسبل حسين جبهه ، وحقق قلبه ، ومال عليه وجه صبح مترعج بقول

- حسين ؟ حسين ؟ ما بك ؟

- من أنت ؟

- أنا إحسان ! ألا تعرفي ؟ لقد كنت أمامي منذ لحظة سلبا معاني . فإذا بك ؟ هل يؤلك شيء ؟ ود على أأدعو الطبيب ؟

ولكنه كان قد فارق الحياة ، وعلى شفاهه ابتسامة خفيفة . ووقفت أمامه إحسان ذاهلة لا تقوى على تصور ما حدث كيف حدث ! (١٩)
وبين المشهدين يتأور بحبي حتى - من خلال الراوي - فيصل للماصي بالخاص ، والمكس ، فتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن . مما يساعد على توسيع آفاق القصة وأبعادها (٢٠)

إن قصة وكن .. كان تشي بأن الأبعاد الزمانية واحدة الأرومة . ليس الماصي والخاص سوى نقوش عليها . كما تلمس في القصة أن بحبي حتى يحيا في إطار الزمن الخيالي . ويوحى لنا - فالصوفية يصنون

يعلمهم على غير أهله - ألا شغل المال ماصي الزمان ولا يأتي العيش قبل الأوان وأن نعم من الحاضر أمس اليقين . إنه يقول - شيئا - شيئا شيئا عما قاله ابن حرم : « إذا حققت مدة الدنيا لم تجد لها إلا الآن ، الذي هو فصل الزمانين فقط ، وأما ما مضى وما لم يأت بعدومان ، كما لم يكن ، فمن أفضل ممن يبيع بألقا عابدا بجنة هي أقل من كسر الطرف » (٢١) ولذلك يعلق الرجل - في القصة - بقوله : « إنى لأعرف حساب رمككم هدا » إنه يستند إلى قوله صلى الله عليه وسلم « ليس عند ربك صباح ولا مساء » .

عنى حتى والتحدى الحضارى

إن أبعاد أرومة إسماعيل في « قذيل أم هاشم » - تفودنا إلى رمة جله ، كما تفودنا إلى اللحظة الحصارية التي مثلها هذا الخيل في حيرته بين « العلم » و « الدين » ، لقد بدأ جيل إسماعيل صدمتا غورابة النعم منها أصحاب النظرة الشاملة أو العلم الباطن بالتحديف والعمود والمجون . صحيح أن العقل يستطيع أن يمنحنا بعض جوانب المعرفة ، ولكنها تظل معرفة ناقصة غير مكتملة ، ذلك لأن العقل آلة كاملة في بعض النواحي ، وآلة قاصرة كل القصور في نواح أخرى . ومن هنا لابد للإنسانية أن تفرص تجربة البحث عن الحقيقة بأسلوب آخر يختلف العقل . ويحلى من يظن أن العلم الحديث قد فصى على هذه الخبرة عما اكتشف من آفاق وماجلا من غموص ، فإزالت الخواص بروحية لمن الإنسان تطلب الكثير ، ورغم ازدياد المعرفة والاحترافات لدية التي لا تحل كل المشكلات (٢٢)

وإذا كان إسماعيل قد حفظ شيئا فقد غابت عنه أشياء ، واكتشف أن أصحاب الباطن - وإن كانوا كما كان يظن - كالشيخ « درديري » وسيدى « العزيس » - « عاتين » فإن جوهرهم العظيم هو الجبون الذي يسجد العقل على أعتابه

ومن عجب أن تأتي التفرقة بين العلم الظاهر والعلم الباطن على لسان « إيفان » لـ « حسن » في « عصفور عن الشرق » معبرا عن نفسيات المسيرة للحصارتين من خلال مفهوم « العلم »

« ... أتعرف ما هو العلم أيها الفتى ؟ .. إن العلم « حيا » ، العلم « الظاهر » والعلم « الخفى » ، الذي كانت حضارات إغريقية وآسيا قد وصلت به حقيقة إلى فهم المعرفة البشرية . أما العلم « الظاهر » وحده فهو كل ميدانها ، إلا أن الآلة للمفكرة محدودة ، وأن كل وسائل العلم الظاهر هي أعضاؤها وحواصها الظاهرة ، وتلك ليس لها من الدقة - ما يقتضيه غير الظواهر الناهية - من ظواهر الطبيعة والكون ، مما تعاوينا الآلات والعمليات ... كل هذا العلم الحديث الذي يبهرك ، ليس في حقيقته غير « طريقة » و « أسلوب » ، نعم إن الحديد حقا في العلم الأوروبي الحديث هو « أسلوب » التفكير المتكلم و « طرائق » البحث انعكس للرب ، أما أكثر من ذلك .. فلا .. وأما أن سمي مجرد استكشاف بعض خواص الطبيعة محوسا ، وصولا إلى فهم المعرفة البشرية ، فتلك هي السخرية الكبرى ! .. إن فهم البشرية هي عمال ذلك « العلم الخفى » الذى لم يدخله قط ، عقل أوروبا ، لأن وسائلها كي قلت لت لا تتيحها إلا لفهم مظاهر الحياة السطحية . .. إن عين العلم الأوربي

لا تقع دائما إلا على سطح الأشياء ، ككل عين ! .. إنها مدنية لا تتحرك ولا تعرف إلا ما يقع تحت لمسها وبصرها ومنطق عقلها ، ولا تقوم إلا على عالم المحسوس »^(٢٣)

إن هؤلاء الأبطال الذين عبروا عن لحظة المواجهة الحصارية خيل بينهم سحر أوروبا ، التي سلت لهم ، أنها تسمى إلى أن تقدم لهم المدينة لعاصلة . لكن التجربة قد تكشف عن عبوسهم زيف مازعوا أو ثوموا . والواقع أن فكرة العداء بين الدين والعلم جاءت متأثرة بميراث الحصار الأوروبية والفكرة البورجوارية الأوروبية عن العداء بين الدين والعلم ، إذ كان الدين - في هذه الحصار - أقرب إلى الأسطورة ولعبيات والأسرار التي تدع عن العقل . وكان العلم فيها حاملا لواء التقدم واصفا لمس العقلية والتجريب العلمي ومن ثم كان التعارض بينه وبين التراث الديني المسيحي المنحدر من العصور الوسطى ، ومن هنا ارتبطت البورجوازية بالعلم واتسم الفكر البورجوازي الأوروبي بعدائه للدين ، ومهم الدين بوصفه معوق للتقدم وممثلا لسلطة الكنيسة ، تلك التي كانت الثورة على الدين ثورة عليها وعلى هيبتها على العقل الأوروبي . ولذلك يقول «إيثان» - في «عصفور من الشرق» - لمس وإن الكنيسة كانت - في يوم ما - أعظم مؤسسة مالية ، وإن نظامها الرأسمالي لأدق نظام وإن ثروتها الطائلة لسند ظهر أقوى البيوت المالية ، وتفوقها إذا شاءت . ولا سى أن أوروبا هي الوحيدة التي أعدمت في يوم علماءها حرقا ، واتهمتهم **السحر والجحون** .^(٢٤) وجعلت المسيحية ، التي تبشر بالحب والسلام ، سلاحا للفتك أمام محاكم التفتيش »^(٢٥)

لما في الحصارات الشرقية القديمة الهندية أو الصينية أو الفارسية فلم يكن هناك تعارض بين الدين والعلم . بل كان الدين هو أساس العلم وكان ندين باعنا على البحث العلمي ، وكان العلم الخفق لعابات الدين ، كما يدل على ذلك فن التحنيط عند قدماء المصريين . هكذا بهم النبوة التي بشر بها الأستاذ وهو يمزج مع تلميذه إسماعيل وأراهن أن روح طبيب كاهن من القراصة قد تقمصت فيك باسم إسماعيل . إن بلادك في حاجة إليك هي بلاد العميان » . إنها النبوة التي تؤكد انتهاء لعداء بين الدين والعلم في حصارتنا الشرقية . ول تراثنا الفلسفي القديم لا يوجد تعارض بين الدين والعلم وإنما يوجد تعارض من نوع آخر ، حول عملية التفكير الديني بين الفقهاء والتكلمين والصفوة والملاسة .^(٢٦)

ويقول «إيثان» في «عصفور من الشرق» - إن سر عظمة الحصارات القديمة أنها جعلت الناس يعيشون في عالمين .. فقد حرفت تلك الحصارات العلم والعلم التطبيقى ، فالحصارة التي تشيد الأهرام لا يمكن أن تجهل العلوم النظرية والتطبيقية »^(٢٧)

وقد تناول «يحيى حتى» التحدى الحصارى في سلسلة مقالات ، جمعت في «حقية في يد صخر» ، وهي تمثل - مجتمعة - مراجعة صرية لموقفه الفنى الذى تجسد في عمله القصصى «قنديل أم هاشم» ، حيث بدأت في العمل إرهابات التزوع نحو الحصار الإسلامية ومعصياتها وقيمها . ولقد كشفت أحاديثه عن جوانب من رؤيته للقضية

التي جسد بها اللحظة الحصارية التي تختارها الأمة العربية والإسلامية ، يقول .

«... بعد أن عدت من أوروبا شعرت بجميع الأحاسيس التي عيرت عينا في «قنديل أم هاشم» . إن بطلها شخص ير هذا الشعب هذا عينا ، ويقول له : اصبح فلقد تحرك الجهاد ... وكل ما كان يرمى فيه أن تصور المصدام بين الشرق والغرب ، بين المادة والروح ، بين الثورة على حصول الشعب والرغبة المتأججة في تحريكه كنت أكثر حياء لحصارتنا . لقد حدد يحيى حتى رؤيته الحصارية لومضة المثقف من خلال دفاعه عن إسماعيل ورفضه آراء النقاد الذين وصفوه بالاهرم ، على أساس أنه قدم من أوروبا يبشر بالعلم ثم اصغر تحت ضغط الواقع إلى التسليم أمام الخرافات .

ذلك مع أن العمل الفنى - في «قنديل أم هاشم» يريش بأن ليس ثمة معجزة يصحها زيت القنديل ، وبكر الإيمان به يصنع لإصرار والأمل في النقاء ، ويهين يشر للعلاج .^(٢٨) ويوضح «يحيى حتى» موقفه من اللحظة الحصارية بقوله :

«أنا معترض على وصف إسماعيل بأنه مهرم ، فعندما حاولت أن أرميه على غير ذلك حاولت أن أرميه مطلقا ، بجدار جهاداً العنصر عن الطريقة أو الأسلوب الذى يلتق به بالجميع . هل هو رفض ؟ الطريقة التي اختلى إليها : الإيمان .. حياة الجميع قائمة على الإيمان ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، لا وسبط للالتقاء إلا بالاندماج فيهم ، والتركيز على الحقيق والأساسى والجوهرى : إسماعيل - في رأى - لم يهرم ولم يئس ، إنما اندمج في آلام الشعب ..

وفي الحقيقة كان موقف المثقفين في وقت كتابة هذه الرواية ، موقفا قلما ، يتخلله القرد نازة والثورة حين آخر ، والسلبية في أحيان أخرى ، كانت البيئة الثقافية صالحة نتيجة الاستعمار الطويل ، وكان طريق الثورة غير واضح . وكانت القيادة غير ملموسة . وكان «العلم» قد ارتبط بالاستعمار ودمار الحرب العالمية الكبرى .

وكان على المثقف أن يسلك طريقا من عدة طرق ..

- أن يفضل عن المجتمع عبزا وفشلا ، مثليا نجد في «ملم الأكر» لمادل كامل ، التي تعتبر نموذجا واصحا لهذا الانفصال .

- أن يتعالى على مجتمعه ، كما حدث في «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم ، التي تحس فيها بالكاتب ينظر من «على» .

- أن يحاول الاندماج في الناس ، حاملا إليهم ثقافته ، غارقا في آلامهم وتقاليدهم ، وهذا ما فعله إسماعيل «في قنديل أم هاشم»^(٢٩) .

أما على المستوى النظرى فقد يلوره يحيى حتى «القضية» - كما ذكرت - على النحو التالي : إن غزو أوروبا الاستعماري لبلاد الشرق العربي ، لم يتخذ صورة انتصار جيوش على جيوش بل صورة - انتصار حصار - مستقلة إلى إنجازاتها العملية واعتقادها على مصباح العلم وتحرر العقل ، ويدكر يحيى حتى أن تسعة أعشار الكتب الإفريقية التي قرأها في شبابه

وعالجت الحصار الشرقية كانت تدفعه إلى التفكير هذه الحصار بعمل -
صورة الكثيرة التي ترسمها للعرى وتراثه ولغته ودينه

على أننى ألاحظ أن هذا الموقف سبق أن طالعنا في عصر الحروب
الصليبية ، في العصور الوسطى ، عندما كانت السيادة للحصار
الإسلامية. ومن بقرأ كتاب « الاعتبار » لأسامة بن منقذ يجد صورة
شخصية الصليبي العربي بكل ما فيها من هجبة وبربرية ، بحيث يتداعى
أمام الدفن ما يحدث الآن في الحرب الصليبية في العصر الحديث في
فلسطين . وقس عليها صورة شخصية المقاتل الصليبي في المصادر
لتاريخية العربية في العصور الوسطى . إذن فالإشعاع الحصارى يحدث
بوعا من التعالى عند الطرف المتقدم أو المتحضر .

ويرى « يحيى حقي » فكرة أن الحصار الغربية مادية بينما حصارنا
روحية .

وإذا عدنا إلى حصارنا نلاحظ أن الإسلام أقامها على وثاق جميل
بين عالم المادة وعالم الروح ، ويستدل بالحديث الشريف « اصل لنداك
كأنك تعيش أبداً وأصل لأخرتك كأنك تموت غداً » هذا العمل
المزدوج من أجل البحث عن الحقيقة واكتشافها . وينتهي « يحيى حقي » إلى
أن الإنسان هو الإنسان أبداً كان ، وأن صوابه وانحرافه هنا مثل صوابه
وانحرافه هناك . « فكيف إذن عن إطلاق الأحكام على علاقاتنا وعن
العمل في التقسيم الماتر بقولنا حصارنا مادية وحصارنا روحية » (٢٨)

لقد أردت أن أعرف على المنظور الذي يرى « يحيى حقي » من خلال
« العرب » في محاولة لتلمس علة المصوم الحصارية التي تؤثر وجدانه
إنه يؤكد أن العلم وحده ليس كافياً للخلاص بل لابد من العودة إلى
الوفاة ، أي إلى الدين والجهاد والاجتهاد .

فكرة المكان

لقد طرح عيسى « يحيى حقي » فكرة الخلاص ، من خلال معايشتنا لعالمه
القصصى . وكان المرتكز الأساسى الذى يعتمد عليه هذا العالم بهيئ على
الخيال المطلق الذى تجسد الشخصيات من خلاله فكرة « التغيير » وما
تحمّل من طابع فلسفى تجريدى يقترّب بها من الشخصيات الإنسانية للتمييز
والتميز .

ولكن يبدو المكان - بكل ما يرتبط به - وكأنه يشكل فلسفة البناء
القصصى وبشير حنايبد من المعانى ، ترتكز على الخيال المقيد
بالهوس . ومن المسلمات في نقد الرواية أن عصر المكان لا يكتب
أهمية في الفن القصصى بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب بل بوصفه
وعاء للزمن . وفي إطار معنى المكان والزمان تسمى الشخصية القصصية
وتندب فيها الحياة . وإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هما
أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردى والاجتماعى ، كما أنها يوحيان
عندى سعادة الفرد أو تملسه ويكشفان عن قدرته على الاستجابة
للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية . فليس وصف المكان أو تحديد
الزمن أو خلق جو معين أو حللية معينة زخرفاً أو إسافة لا مبرر لها ، بل
هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه ، وتقديم الشخصيات
وتصوير ما يدور بداخلها ، إذ كثيراً ما يعكس المكان ما يحول مخاطر
الشخصيات من الأحاسيس سواء كانت فرحاً أو حزناً ، شعوراً بالأمن أو

الخوف ، بالطمأنينة أو بالقلق والقهر والرهبة ونوع الشر (٢٩)

ويستند « يحيى حقي » في تقديمه للمكان بوصفه « دعامة من دعائم
البناء القصصى على الخواص . ويدون الانتباه للمؤثر الذى نستقىه عن
طريق الخواص لا على شىء من معانيه . وهو العامل الأساسى الذى
يساعدنا على التركيز في التفكير والإدراك العقلى فيما يستقبله من معلومات
وخبرات . فالانتباه لما تنقله عن طريق خواص مقترن بالإدراك . هو
الخطوة الأولى في اتصال الفرد بالمكان وإحساسه بالبيئة . وقد كان عطاء
الصوفية لـ « يحيى حقي » إيمان معاشته لمواجدهم أمراً لاقتا . إذ ارتقت
قدرته على تدريب الخواص بفصل ما أقاده في بيته القصصية من
الصوفية ومن هنا جاء احتمالنا بالظلال وبمناخ الدفقة (٣٠) .
تأردى في خلق عالم يؤمن بأن ما نراه هو الواقع استشرافاً إلى مطلب أسفى
هو الوصول إلى الحقيقة

ويستند توظيف المكان في قصص « يحيى حقي » وبينان في صوره
الملمسة أو الرسالة التي يسعى أن يمجدها من خلال بيئة القصة . قد يأتي
« المكان » تصويراً للحياة الروحية للبطل ، لتسجيم الشخصية في نظريته
ومعها مع المهادنات الروحية التي تكادها ، بمعنى أن رسم الشخصية
القصصية يستق من المشاعر الداخلية لها وردود أفعالها لما حولها . من
« قنديل أم هاشم » لم يلجأ « يحيى حقي » إلى رسم شخصية البطل من الخارج . لا
في مواضع قليلة ، لإلقاء الضوء على التحولات الروحية في حياة
« إسماعيل » . وما عدا ذلك فكل شىء محدد لإبراز الحياة الروحية
للطبل . ومعنى هذا أن الكاتب يهتم بالواقع النفسى لشخصية الإنسانية
أو لبطل القصة ، ولا يهتم بالواقع الخارجى إلا بقدر . ويرى بعض
الكتاب أن « يحيى حقي » حاول أن يشرش بطريقة الفنان العرسى التعبيرى
« ديكا » في تصوير أعمال البطل الداخلية من خلال المكان . « في
الاعتماد على (الثلاث) لتصوير «التغير» . وطريقة هذا الفنان العرسى
تقوم على استخدام سلطة من الصور المتتالية يرسم بها نفس المراتبات .
ولكن في كل صورة نرى الانفعال الداخلى متغيراً بعض الشيء وتكون
الصور جميعها كالمعرض الشامل لكل التغيرات . ويمكن ملاحظة
توظيف « يحيى حقي » للمكان وما يوحى من تداخيات من خلال مشهد
الليلة زينب ، حيث تعرف على شخصية « إسماعيل » وأزمت من خلال
إحساس الشخصية بالمكان ، وتغير هذا الإحساس استجابة لما يطرأ على
داخلها من تحولات نفسية وروحية . على نحو ما نرى في المهادنات
ثلاثة :

الانطباع الأول يرى الميدان من خلال عيسى البطل . وفيه نحس
توافق الرؤية الداخلية لإسماعيل مع الواقع الخارجى لمجتمعهم وثقته حالة
من الثبات والتوازن والحياد بين الذات والموضوع . ويحصر محدود
البطل كله في أن يرى ويسمع ويسجل ، ليظهر دون أن يفعل ، أما
الانطباع الثانى يرى الميدان بعد سبع سنوات ، عاب فيها « إسماعيل » ثم
عاد ، معد أن حاز درجته العلمية في الطب . وهنا تستمر الرؤية الداخلية
للطبل وإن تغير الانطباع كما اتضح ذلك في موقف « إسماعيل » . إذ
يتحول الميدان وما يحيطه (عصر المكان) بوصفه الاستاتيكي الثالث إلى
« منبر » ، وتغير استجابة البطل لهذا « المنبر » لتنعكس في نظره إلى
الميدان وأهله ، إذ لم تعد نظره محايدة بل النظرة المتقسمة بالاحترار

والاستعلاء كل ذلك جعل تعبير مشاعره الداخلية وتطور تفكيره نتيجة قائمه في الخارج

والانطباع الثالث عندما يحس إسماعيل على وجهه بعد أن قتل في علاج «عاصمة السوية» ، عاد إلى الميدان مظرة جديدة معايرة للنظرة السابقة ، وذلك استجابة لما طرأ على تفكيره من تغيير . وقد أقام «وعا» من المصالحة أو التوفيق بين عقله وقلبه ، بين العلم النظري والعلم الحسني . عاد إلى الميدان يساعده العلم ، إلى الناس البسطاء بعد أن أحسهم ، وكان حبه لهم في هذه المرة حبا متبصرا واعيا نابعا من فهمه لطروفيهم الموضوعية وظروف عيشتهم ، وما يترتب على ذلك من مشاكل . فضلا عن صحوة روحية جعلت يتعاضد معهم تعاضدا صادقا . لذلك جاء الرسم الخارجي للطل في أواخر أيامه متفقا مع التطور الروحي له . ويعتمد بحسب حق على الصبح اللغوية الثلاث الماضي والمضارع والمستقبل لتصور التوحيات الروحية ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى^(٢٧) ويشي ذلك بأن عالم «إسماعيل» في خريف عمره قد سادته الرضى والقبول الروحانيين ، وانعكسا على ظاهره جعله يقبل من الحياة ومسررتها . هنا يتراجع الواقع المادي لينحس للواقع النفسي أن يعبر عن رأى إسماعيل بما يحيط به .

وقد جعل هذا المنحى الروحي من إسماعيل شخصية متطورة روحيا ، فكل تعبير يحدث نراه منعكسا على شائنة الواقع ، في صورة مشهد تعبر عن اللحظة الروحية التي يجاها ، إوبدت لحات «بحسب حق» الموقف في التركيز على التحولات الروحية العميقة التي مرت وجدان «إسماعيل» وساعدت على تعميق شخصيته من الوقت الذي كان إسماعيل يحب كزوس الحوى ويأكل البنيك في استكتلا لم يتحلف والده من المواظبة في أداء مصروفات إسماعيل المالية . ونسج الراوى - وكأنه الكورس ينشد - «أقبل يا إسماعيل فإنا إليك مشتاقون . لم نزل منذ سبع سنوات نرت كآثا دهور ، كانت رسائلك المتوالية ، ثم المتراخية ، لا تنقطع في إرواء خلنا . أقبل إلينا قدوم العالمة والقيث . وعند مكانك في الأسرة ، فسأراها كالآلة وقتت بل صددت لأن نحررها قد انتزع منها «آه كم بدلت هذه الأسرة لك فهل تدرى ؟» ، ونجتم هذا التعليق جملة أغراض ، لاستخدامه لصيغة الأمر إنما يجعل معنى الرجاء بعد أن هد الإجهاد الأسرة واستندت مولودها وأصبحت كالآلة المعطلة . ويتيح لنا الراوى الفرصة كي نشر بمسافة الزمن من خلال الإشارة الزمنية المكثفة التي نرتد بنا إلى الوراء ، ونعدى الفارق في الحياة بين (المكان) الذي كان فيه وكيف أصبح الآن ؟ وبالمقابل «كم» العذاب النفسي والنفى الروحي من جانب الأسرة ويطينا جرعات متتالية من المعلومات عن علاقة إسماعيل بأسرته . فتم حماس للكتابة للأسرة لا يلبث أن يمتد ، ثم يصف التعليق اللهمة الشديدة التي نشر بها الأسرة كلها أنه غيب الابن الوحيد . هنا يتألق تأثير الزمن والمكان في خلق الشعور بالافتقاد وما يترتب عليه من حزن ووجد .

وقد يستعمل المكان للدلالة على الواقع النفسي للشخصية القصصية حيث يتأثر «الزمن والمكان» في تعبير «حاصر» الشخصية من خلال ما يحسها «أو - قل - إسقاط الماضي على الحاضر وتفسير قصة «بيبي

وبينك» في معالجتها للزمن بتكثيف اللحظة الشعرية وكأنها شعاع من نور . وقد صيغت في عبارة شعاعه فصل - في عدوتها وما تشيع من مصر فاحس - مستوى الشعر في همه ونجواه . ويستمتع إلى الزاوية وهو يحكى لنا مصورا على المكان في الشخصية من خلال صورة الفراق بين المحبين - ذروة مله الإنسان - وكيف كان الطريق يحبو عليها . وكيف كان حبا بطاولة عان السماء . لكن احببة رحلت ونزكت الحبيب وحيدا مع الزمن . من هنا لم يعد للوعاء أو «المكان» معنى واعتد خصوصيته المرتبطة بمن يشغله ، لم يعد عامرا بأهله ...كم من مرة قطعت فيها هذا الطريق معك احراعتك في ذراعي ، لما شعرت أطويل طريقنا أم قصير؟ أتى يومنا المسير أم في غد لم يأت بعد ؟ أم هو من ماضى العمر قد ولى وفات . كان الطريق هو الذى يقبل إلى ، بأخذ يدي ، ويربني اتصاله بالأفق ، بالسماء ، وبالأفلاك .. على جانبيه دور هائلة للأوى كصغر الحاضرات ، ويمر بنا أناس كل منهم شعاع من نور الله .. أما الآن ، بعد اختطالك ، فهذا الطريق بعينه أقطعه وحيدى فلا ينتهى ، للمسج سخرة ، والأفق قيد ، والنساء شطاء ، والجموم ترمي الأرض شذرا ... النور سجون ، والناس أطياف ذاهلة لا تدرى ما القدر وإن شكت كثرت^(٢٨) إن الأشياء تكتسب معنى إسائيا بوجود الحبيب فالنور هادئة كصندوق الحاضرات . هنا تعبير مكثف عن مدى التلاحم والشور بالسكينة والمودة وبغياب الحبيب يتساوى «الوجود والعدم» ، و«المكان» - هنا - بمثابة «كهف» تجر الدات فيه همومها وتمكف على ماضيا وترقب الزمن ، وهى تعاني مرارة الذكرى والأمل في عودة الحبيب الذى قد بأتى أو لا يأتى

وإذا كان الطريق في «بيبي وبينك» أقرب إلى التحرير الفلسفى بما يشير من عنائيد ميتافيزيقية فإن الطريق (المكان) في «أبرفوده» يرتبط بواقع الشخصية النفسية وانعكاسات هذا الواقع أو العكس

وقد يصور «المكان» بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المهرد ، يتحلف تنويعات نابعة من إيقاع يعكس واقع الشخصية وإحساسها المتغير مع الزمن والمكان . وفي مساء الصورة القصصية تسرى حروف صوبية داخل السبكة الذهبية تلملم الكون في وحدة شامنة بألوانها وظلالها مثل «القاهرة» في «كن-كان» . مخرج حزين من الجو المكموم المقم بالأدخنة والصجيج ، وانطلق إلى الطريق لفرقه مساء القاهرة تكاد الروح ترشها من فرط صفائها . تناولت فيها نجوم لامعة وأخرى غاية ، لا يكاد النظر يستوعبها في مواقعها ، حتى نجد أن هذه النجوم المبعثرة مختلفات الألوان ينظمها نم حلو جميل لكل لون منها نصيب في إيقاعه ، ولكنه نغم خافت تشعر به الأذن ولا تسميه ، كأنما هى أيضا حين ترى ولا تسمع^(٢٩) .

ويشول انطباع المكان ليوحى بالقيم والحرب ولتشتت والبعثرة في جانب من مشهد الصورة القصصية وشعاع من نور نفس من عبا الحبيب : «ودعت القاهرة عهد السلام ، فاطفأت أنوارها ، وفاضت كالقندج أفرجه يد مرتعشة لسكير رافع البصر ... واكتظت طرقها بأغراب ومهاجرين وفازحين من ملل وحمل شق ، لم يبق موضع لقدم في ترام ، أو في سيارة ، أو في على . وأبث الكثيرون في هذا الزحام

كالأمرى ، على وجوههم علامات التأفف والكرب والاختناق ، يودون الخلاص . فلا شيء يضيق به الإنسان ضيقه بقرب أخيه الإنسان . . أما أنت فكنت في الزحام كالسمكة في الماء تطبق عليها الجموع ثم تتكشف وتطبق ، وأنت فاعمة البال قربة العين ، بل كنت أجمل ما تكونين وأنت راحة الرأس في الزحام ،^(٣٥)

وقد يظهر الروى معلقا على ما يسود (المكان) حيث يزود القارىء ، وهو جالس جثا كان على مقعده ، معلومات عن المكان مما يثير حصوله ورعته في التعرف على حقيقة هذا المكان ، وفي الوقت نفسه يمثل المكان ذاته بروى - المنحى وراء الشخصية القصصية - عصر طرد . معطى تلقى ظلا كتب عن وجدان الشخصية التي رافقت القرية عن كتب في حين أنها بالنسبة لنا عنصر «جذب» ، فقد برنط عسفت رأس مفكر عظيم قاد حركة التنوير وهو راحة الطهطاوى . من هنا يكون الفصول و«درة معا» فهذا القطار الذى أنقذه من طهطا مع بهمة الليل يسلمه للقاهرة في وضوح الصباح ، بلد مشرق لا يعرف وحشة الصعيد . تنوء فيه الفئنة ،^(٣٦)

على أن المكان هنا - «طهطا» أو منملوط أو الصعيد عامة - يمثل المكان المحسوس الذى تعرف من خلاله «بجى حتى» على أهله ومثكلهم . فإذا كانت «طهطا» و«منملوط» ترمزان إلى (المكان) محسوسيه وتعوده ، فإن القرية في «صبح النوم» تمتد وتتصحب ، لأنقول لتقرب من التجريد ، فليس من شك أنها تلقى بقتلاها الواقعية على الواقع المعاش ، بل لتشمل القرية المصرية عامة . فكل شخصية من شخصيات القرية تألم ، وتشكو الظلم والتأعب ، وتغنى السلطة . وتغنى من الملهم ومن هدم التوافق ومن صحت المشاكل الاجتماعية ، إلى أن يهبط (الأستاذ) إلى القرية فيتغير الحال .

وقد يتأثر (المكان) مع الخواص في تشكيل الصورة القصصية ، من قصة «أبو بودة» من مجموعة «دماء وطن» تمثل الفهوة المنصر الثابت - المكان : «في هذه الفهوة سمع من حية إسماعيل من هذه البعراوية . هو رجل «هابء» لا يعلم من ملاعب زوجته شيئا ولا هم يعلمون . ولكن ليست على عيوبهم مثل حبيب غشاوة . ماذا تفعل في البندر يوم السوق ؟ إنها تروح من وسط بلدانها وتختفى من أول النهار لآخره . أخذ جاسر - وقد ملأت هذه الأحاديث أذنيه - يسارق نرجس النظر . ضحا مرات قليلة تروح وتغدو في دارها . ثم رآها تسير يوم السوق وقد شددت طرف طرفها على نصف وجهها ولكن العين الوحيدة انق وفع نظره عليها واسعة ، متلفنة ، تجرب ماحولها ، وتهم التيارات الموجهة إليها في غمضة ، وترى جاسر إلى أن وافقه يوم خرج إسماعيل مبكرا إلى الغيط ، ودخل الدار فوجدتها بجانب الفرن ، شدة السفل متصخرة وقد لدت ، وعيناه جشعتان : صبحت بالخير يا نرجس .

صباحك الله بالخير .. ابن عمك توطالغ للغبط

اجوش سماوى يكشفه الخبران . فأنجحت نرجس إلى فرقة صغيرة متحللة ودخلتها ، فحاء جاسر ووقف يابيا . لم ير في مبدأ الأمر شيئا ، ثم انضح له بعد وقت حيل عليه ملابس نسائية عتيقة كلها في قفزان مبرحة ، تربها دانلا وضرائط وتطريز وزركشة ،^(٣٧)

ويستخدم «بجى حتى» في هذا الجانب من المشهد - التفاصيل الدقيقة معتمدا على الخواص وعصر الحركة وتأثر كل ذلك معتمدا مع المكان والزمان في الإعداد للحدث والتهدئة له وتقديم الشخصية القصصية ونبرة ماديا لها وتعمد العين بوظيفة فيه . «جاسر» يسارق نرجس النظر ، وشئ العمل «يسارق» - بدوره - بالتصص والاعتداء . تمهيدا لسرقة العرص ويستخدمه عصر الحركة بصور طبيعة شخصية «نرجس» وما تعلقه من حركات توحى بأربعة كثرى ثم عن الصفة . ويستخدم العمل «نرجس» وهو فعل عشق بالانفعالات المتلاطمة . فالقارىء يعايش الشخصية وهي تحرك الأحداث وتنفذها وتتعلق معها . ويستخدم «بجى حتى» حاسة السمع . حيث تنهى لأدى «جاسر» في «المقهى» أحاديث مربية حول «نرجس» روعة من حاة إسماعيل وتأخذ مشاعره مساررا محلدا . يكشفه استخدام حاسة البصر في أيدى (يسارق النظر) حاسة ، ويلمحقها مرات قليلة . ويحدث تركيز على عنصر «الحركة» (التغير) «تروح وتغدو في دارها» ثم تنحون حاسة البصر من النظر إلى الرؤية . ثم تسع أداة الرؤية (العين) لنطل من خلالها على رغبة «جاسر» إذ «عيناه جشعتان»

ويأتى «المكان» ليسم صورة لظيفة المشهد وما يرهص من أحداث (دخل الدار فوجدتها بجانب الفرن) ، حيث يوحى المكان بحرارة الحس والرغبة في الدفء . كما يستخدم عصر اللون ليركز مع (البصر) في محاولة لرسم صورة للشيق الحسى الذى يسيطر على كيان جاسر . (وكان وجه جاسر أذكن اللون ، ببعض من عيبه غبت) ويتدغم معنى الحس عن طريق «ألوان الملابس النسائية المبرجة» .

وتتابع «بجى حتى» في محاولة للتعرف على أسلوبه في سجع العمل القصصى أو طريفته في البناء القصصى

١- «بجى حتى» يسارق نرجس في سوق السبت إلى فات !! .

لم يكن ذلك مستعظما ، بل لجة انتصار مبطنة بالتهديد . ها يستخدم الكاتب «الزمان والمكان» بوصفها إصبع اتهام له «نرجس» كما يستخدم عصر «الحركة» ويردده بالصوت واللمس . وعندما احتاجت مشاعره بجاء «نرجس» أسرعت نرجس للزير ، يلاحقها من جاسر شخير يلسمها في أذنها ويسرب إلى أعصابها . وعادت إليه ثم يصب الماء على وجهه ... فثقت الماء على وجهه فشقق . ورفع رأسه ، فإذا بصره يقع على عيني كنها محضوع واستسلام . وقام إليها وماتت يده على معصمها . جرحا معه . لا يزال عنى الظهور ، خطوته سريعة ، وألرب شيء فيها أنها قصيرة ، شيء على يشد قلبيه الواحدة للأخرى .. وسترهما ظلام المهرقة ،^(٣٨)

إن «بجى حتى» لا يكاد يترك حاسة من الخواص الحس لا صحتها فته وطوعها في صياغة قصة . فكل التفاصيل عن «جاسر» استمدتها القارىء من رسم «بجى حتى» لخواصه وهي صور ملموسة تعتمد الحركة : لللمس ، اللون ، الرؤية ، الشم . وليس أدل على دروة الشى بدي سيطر على كيان جاسر ورعته في إعطاء شهوته من حانة المشهد السابق موصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الخواص وعصر الحركة كلها تأثرت في الكشف عن الشخصية القصصية وما عور في أعماقها

(كلمة تحذير مرفقة عن الإيطالية بمعنى احترام) وكأنيما ترسل
حراس يوحى كما سيحل يا ساجيل يا عاز من «رجس» ويعمل أدائها
«جاسر».

١٠- وفجأة دوى في الجو صوت مرتفع

- وردة وردة -

والشيء

۱۰ بنت الی منخريش علی . آخرتها أنا الی ح أصبح عمری

(۱۶) ۲۹ شهریور

ود الجبل ، في قصة «أبوفردوس» تحسبه هامدا ولكن إذا تأملت بنية القصة وجدته يمر في لقاء الصورة القصصية من السحاب الأسود جانبا على شخصياتها . فإذا نظرت إليه وجدته قائما ينزعي ، فيبدو - في لقصة - وكأنه يرمز إلى المرأة ، فيثنى برموز جنس لانه

ومن ثم تم تصوير صورته في عين «جاسر» . ويقف بنا «يحيى حق» ل
تفصيل دقيق لمشاعر الداعية وقد انعكست على الحجر ويمكن أن
نظر إلى الخيل من خلال عين جاسر في ضوء انطباعات الانطباع
الأول ، تصوير لحظة التنبؤ والإعداد للحدث والجرعة . وهنا يلعب
«يحيى حق» الحياة على الأكتاف ، فتتحرك الظلال ويغطف الجسم
الشرى على حجارة تحرك . ويضع «يحيى حق» في حلق المشهد بهذا
الانطباع صورة الحيوان والطير . وكأنه يذكرنا بحكاية هابيل وقايل
ولقارب . إنه باستخدامه لصور الحيوان يستثير فينا مشاعر السخط على
الجوانب الشريرة التي طمست عقل «جاسر» وبصره . فإذا كان
الكلب آية على الولاء الطبيعي ، فما في الأرض شيء نلّ وقاء من
الذئب^(١٠) على غير ما حكى الجاحظ عن أسطورة البازي والذئب .

وبتحقق حلم «جاسر» فيوت إسماعيل وحصل على نرجس تلك
التي دفعت زوجها إلى الهجر. أتى دمته إلى مقلته، ويطاق الرلوى
«رخصها منزل واحد.. في لذة يعرفها أكثر الناس. هي عندهم شيء»
يأتى ويذهب. وهي في نرجس وجاسر عنصر مقيم، وتعود المرأة - في
النهاية - لتفترق بالحبيل، ويرمز الحبيل - بدوره - إلى ماى المرأة من
مضونة وهيئة. فبعد أن امتصت إسماعيل لفظته كإلوانة وأزرت به
و«غرث» «جاسر» بأفتراسه. ومشاهد القصة تنويحات على اللحن
خائزى مصر «هايل» على يد «قابل» وتأتى لفارقة المرة في صرخة
التحذير، وردة.. وردة..

(كلمة تحذير مرفقة عن الإيطالية بمعنى احترام) وكأنيما ترسل
حراس يوحى كما سيحل يا ساجيل يا عاز من «رجس» ويعمل أدائها
«جاسر».

تأثرت شلة العمال الذين ينقلون الأحجار أمام الموردة ، وجرى إسماعيل مرتبكا زراءهم . وخطف بصره وسط السطح لطيف من بار .

آذینه دوی مکرم ملع له قلبه ، و تدفقت أکوام الحجر کاسطر ..

تخرج .. تخرج .. الكبير منها يصل إلى الماء . والصغير قد ينفذ في

مسجد الفطريق

والتفت إسماعيل بسأل أحد الحجازة وهو يشير إلى حاجر كبير استقر
على بعد من الموردة (ميناء القرية على البحر) .

«وداع تشلوه ازای»

فأشابه العامل وهو يسمعك .

.. وما تخافش .. داح فكسره باللفظ كام سمته ..

شعر من هذه الصفحة أنه سيعيش غربيا عن الجبل وبعال ، كلهم
قناة لاشهوة لهم في التحدث وقت الشغل ، وأعرب شىء غيبم أنهم
سحنة واحدة لا يمارقها العثير (الزراب) .. أيديهم غليظة ، ظهورهم
محنية ، هل تفرعوا جميعا من أصل واحد ، أم أن الجبل لا يستوى . لا
طرارز خاصا ؟ «والحقيقة التي يشىء بها ، المكان - الجبل» وهو المعادل
لـ «فرجس» إنها امرأة يستوى بها هذا الطراز من عطف «جاسر»

لقد حالت - في الوجدتين السابقتين من البحث - علاقة يحيى
حتى « بالإنسان وهوومه الخصارية والميتافيزيقية ، وحشا مع شخصيته
وهي رهبة المهيمن (المكان) و (الزمان) ، وحاولت الكشف عن رؤيته
للكون . ولكن بقيت زاوية تتصل بنظرته إلى الكائنات في هذا
الكون - وإذا كنا قد أشرنا إلى الإنسان في عالم يحيى حق فمن المهم أن
تتوقف عند الحيوان ودوره في هذا العالم

۴ = محور انطیوائی .

٢ - صور الحيوان .
وحين نجوس خلال عالم ، نجى حتى مع الطير والحيوان ، شعر أننا
إزاء فنان محاز - فانه ليس ثمة حيلة في الفن - فهو يقرب في حور
وتعاطف من عالم الحيوان ، وفي الوقت نفسه يضرب برشته في لمسات
القصص للوقفة ، فدرسم صوراً تنصح سخرية وتهكم مريراً من عام
الإنسان . وليس من ريب أن دراسة صور لحيوان في قصص (نجى)
حق هي بمثابة مفتاح منه نلج إلى عالمه الرحب بكل مايتسم من شمولية
ووحدة تستوعب الكون والكائنات كافة . وهو آية على انشائه بالهموم
الوجدانية التي تزرق وجدانه والتي يجادل - من خلال منه - أن نجى
الإنسان في الإنسان ، وأن يطوبه إلى آفاق قيم الحق والخير والجمال ، قد
تبدو القصوة في ظاهر صورهِ لكنها قسوة لها ما يبررها ، لأنها دعوة نحو
العمل والارتقاء ، في عالم تحكمه وتنحكم في مقدساته شريعة النعاب .

ولا يكتفى الإنسان بالاعتناء أو قهر أنحيه الإنسان ، بل يسيطر به ليقهر الحيوان الأعجم .

يفسر يحيى حق الدافع وراء اهتمامه بعالم الحيوان إلى تجربته الروحية ، وبمجاهداته في مدح الحقيقة فيقول : «صحبت مرحلة البلوغ نزعة شديدة التطهر .. ووجدت روحى بعض هلوئها في هذه الدوامة التى وقعت فيها حين غيبيل إليها أن هذه الدوامة محورا يمكن أن تلوذ به وتثبت عنده فيبرد الاحتراق ويستقر الاضطراب ، ويتقطع لثان الرنة وجفاف الحلق وتعود العيان إلى محورها بعد جحوظ ، تنقطع الرجفة والرجة ويروى السيل والدوار ، إنه محور يمثل فكرة الوحدة والاتحاد ، وحدة الخلق ، وحدة الكون ، وحدة المخلوقات جميعها ، واتحاد الكل مع الله . حيث بدأ إحصاى بأحرف للحيوان ، وهمت بتأمل وقراءة ما يكتب عنه» (١٢)

في ظل هذا الإيمان بوحدة الكون والكائنات تصاعد حب «يحيى حق» للحيوان خصوصا حين يؤكد «في أحضان التصوف استبشمت دبح الحيوان ، فأقلت من أكل اللحم واقتصرت على النبات» (١٣)

إن تلك النزعة الصوفية هي العروق الذهبية التى صاغ منها يحيى حق حقائق سالك فيه القصص . وهى التى صقلت قدراته على استخدام الحواس بوصفها عناصر فى البنية القصصية . كما ساعدت على اتساع رؤيته ، ورؤاه للكون والكائنات . وهى رؤية غفيرة فى عوالم اللمدية خارج الزمان والمكان بعنق القدر الذى تحققر به في جزئيات الواقع وما يكتنفه من ملاحظات .

والتأمل فى البناء القصصى عند «يحيى حق» يلاحظ أن الصور الحيوانية لم تحقق سدى ، منها وظفتها فى البناء القصصى . فقد تأتى لتجسيد الحركة الدرامية فى القصة ورسم أجواء البيئة والشخصية القصصية . ولتأمل المشهد التالى من «قصة فى سجن» : «مشينا تالى فى الحجر وأنا منورخ .. حصلت فى روط .. لا .. لانست . بعدما مشينا شوية بهيت على الكلب ما تقبوش .. رجعت أدور عليه ، لقبته جنب شجرة يطالع فى الروح .. واقفا بمزمرته على الأرض ، واقفا رأسه على قدمين مرتعنتين ، بهتز جسمه متفتجا ، وحلق الكلب لى صاحبه ، ولملت فى عينه لحظة بارقة أمل ، ثم أظفأها سريعا حزن عميق صامت .. لم ير من قبل عيونا نيكى مثل عين الكلب الجاهلدين ، وكانت تكلمه وتقول : هل هذه آخر مرة تولى ؟ وضع له .. ولكن الموت كان قد انتهى ، ووضع يده على هذا القم فلا يستطيع نباحا وانحدرت بدل الصرخة سيول من لعاب لرج ، تنبىء عما فى جوف الحيوان من غيان وألم لا يعلمه أحد . لم يفهم عليوى سبب الحوادث لعل أحدا من الناس ضربه .. وكمن من فلاح يضرب الكلب الغريب بقبضة أو نعل صيا قدفه بحجر هذه الشهوة التى تمثل بها أول فكرة إجرامية فى رأس الطفل . ومد يده يتحسس ظهر الكلب فإذا هو سليم ..

إن استطاع كلبه بين يدي الموت أن يتبحر ، فليتكلم هو بين يدي التى سلبت عقله . ولم يكن شىء أنطق بالاختلاف بين الطيحين ، من الانسامة الخفيفة التى تمشت على قم النجربة ، تقابلها تقطيعية ظاهرة على جبين الفلاح .. وخفت رعدة الكلب شيئا فشيئا حتى تلاشت

حركته ، وتجرأ الذئب على له وعجبه .. وقام عليوى ليعود إلى قطيعه ، وقد تنازعت حشرة على كلبه يتركه وراءه ، ووجل من المعزتين لسيبان أمامه ، ويتمثل فيها أول جرم ارتكبه فى حياته ، وهو الذى عايش طول عمره يهرب النفلة ، ويرتشم أمام الممعدة . ويحيى العساكر باحترام» (١٤)

إن المشهد السابق يثنى بحملة أشياء بالصورة الحيوانية التى حرص «يحيى حق» على الإيغال فى دقائق تفاصيلها لا تقف عند محرد الأيام بالواقع ، وإنما تتجاوز تلك الدببية من ديبات الفن بقصصى لهذه للحدث وتحدد أبعاد الشخصية القصصية . فموت الكلب يمثل فنة التآزم - فهو الحارس الأمين على القطيع - ويثير فى نفس القارىء التوجس واستشراف ما سيحدث . ف«هالك» الكلب يقابله «تهالك» عليه أمام امرأته العجيرة . وهذا التهالك نذير بانحيار قيم فى داخل عيونه عاش عليها . وبعد توقف نباح الكلب اهتز ضميره فلم يعد «الحارس» الأمين الوفى . ولنلاحظ تدهور مواقف عليه وانقياده أو تقاضيه لأمراته العجيرة إيان ، تسرب «الغم» . وكما تجرأ المذئاب «عن فة وعجبه» ، تجاسرت عليه امرأته العجيرة وأصبح تابعا لها . إلى أن لفظته من حياتها .

وقد تأتى الصورة الحيوانية لتصوير الشق الجسدى العدم عندما يصور فتاة البار «دمية تتبادلها أدرج خشة حيوانية» (١٥) وهنا تأتى الصورة الحيوانية لإحداث الأثر التراكبى حول المكان (البار) ويمثل من رواد ، هم كالأنعام أو أفضل .

وفى «قصيدة أبو هريرة» فراقب جاسرو وهو بلاحق برجس ، من سوق إلى سوق ، وقد «أصبح كالجاموسة العبيدة يكاد يصرها اللبس فى صرعها ولا يفر به إلا لحالب معين» . وكذلك يشبه البيل الحصان ، دنك الذى «لا يجد حرته إلا مع البيضان ، فإذا تحطأها وراء القناطر شعر باللبام لى فة . والحرس بجانيبه كالغامة تحيط بعينى العرس ، يركبه كل بلد شوطا ويسلمه لى بعده»

وقد تأتى الصور الحيوانية كثير منها مشاعر الفزع والسخط والكراهية ، وذلك عندما تتحكم الغريزة العمياء فى الفعل (الإنسان) ، وتطمس إنسانية الإنسان . ف«طهطا راقدة بين الغيطان والسجيل حيوان مشوه ، جسم رابض على الأرض لا فكر له ، عيبه واستئان ولكنه أعمى ، يتشمس ويحيا ويحد سببه فى الحياة بفصل عريرة قوية يومه وجوم ، واسيقاظه نحر ، وسكونه بين هذا وذاك مخادعة» (١٦)

وقد يستخدم يحيى حق «صورة الطير» ليعمق فكرته عن الشخصية القصصية . والتأمل فى عالمه القصصى يلاحظ إلحاح القاص على فكرة تلاشى شخصية الرجل أمام المرأة ، وسفاته أمام عرائس عيس أسر من إعوائه . وليس أسر من أن تجعله يقرب الشجرة المحرمة على نحو ماتنسى «مشاهد قصة «الدبك الرومى» . وفى هذه القصة يواجه شخصية موظف بسيط ، «لم يحصل إلا على البكاور يا كحيانة» يدعى إلى مطالب زوجته المتسلطة وهى شخصية تدور فى مظهر بتناهر وباطنها وعدت تأتى صورة الدبك الرومى «مررا للعبة الكدانة» ، لتلعب دورا فى البناء القصصى ، خصوصا عندما يقرون الزوج :

«تمت لو استطعت أن أؤزبن وأبرطم مثل الدبك ، ولو مرة واحدة

وتابع - مع يحيى حتى - صورة الديك الرومي - وقد أصبح للثل الأعلى لطل الفضة فهو لا يحق إعجابه به ، وتقديره لمكانته . ولم لا ؟ ! « فهو المخلوق الوحيد الذي يرطم ويرزى لوحده ، من الطاق نطاق ، يؤد كالدبوك ، بل يرى عجة في اتصال الشيوخ ، قليل الصبر ، يروي مائة طوية جدا في كلمات قليلة جدا ، وكأنه يتقش بمقداره هذه الكلمات في الحمر ثم يمش ريشه ويحط جناحه حتى يمس الأرض ، ويتكور بطنه وصدره ، ويصبح مثالا للفضة الكدابة في السبل والعظمة (١٩) .

وهذا الحذب من مشهد ليس لوحة قلمية متصلة عن نسج الفضة بل هي جزء من سائها إذ يرسم حلقة للحدث ويحدد السلوك الشخصية نقصية وردود أصاها . إن بطل القصة قد أصابه الكبر . ويرمز إعجابه - الذي لا يحق بالديك - إلى ما أصابه من عجز اجتماعي يقترن بعجز جنسي (٢٠) .

وتساعد الصورة الحيوانية القارئ على إعادة النظر في واقع الشخصية الإنسانية بحيث تبدو أكثر جدية وطرافة ، بما يسف عليها من روح التكلم والسحرة . هكذا يجذب بطل قصة « الديك الرومي » زوجته (٢١) .

« - فرحة عادل ما تمس إلا إذا شمتا له واحدة بنت حلالا تشكها له من دلفت ..

- أمي دي تبقى الخاتمة التي تستحق تدبج فيها خروفي ، بين يكون خروفي لابس بدلة وجاكّة ولباس ضارة عمرة مئة غامقة

هتت فقلت وهي مرتبكة

تفصد به ؟ ودا بيني به ؟

فأجبتها وأنا أقوم أفرکش الجلطة بتقفه عالية للدلالة على أن كلامي هزاز في هزاز لا يغضب منه إلا الأحق أوسى التبة وإن كان من الحار ما هو أمر من الحد .

- الخروف دبا سقى بيني واحد شهي أنا (٢٢)

ويريد من وضوح التكلم بشخصية الزوج - الخروف ، أن تذكر صورة أخرى رسمها « يحيى حتى » للخروف في « قصة في صحن » من مجموعة « دماء وطن » حيث سمع : ليس الخروف - رغم أنه حيوان غير نفور - سهل القيادة ، فخطوته بطيئة ، إن لم نجد حثا مستمرا وقتت . وأمراده للفرقة لا تجمعها سوى عصا متقطعة (٢٣) . وكذلك بطل القصة مع زوجته . فهو بطلي الحركة بحاجة إلى الحث المستمر من زوجته

وكثيرا ما يجمع « يحيى حتى » الصفات الإنسانية في تصويره للحيوان الأعجم . وهنا تقوم الصورة الحيوانية بوظيفة شربة موم يحيى حتى الوحداية . فهو يريد أن يحيى الإنسان في الإنسان من خلال تأكيد قيمة الحرية . والإرادة . لقد اكتشف ، أن الإنسان لم يبتك حرية أحبه الإنسان وإرادته هط مل داس على إرادة الحيوان دون إدراك للروح التي تتعدى ولا تستطيع أن تصحح . إنه يريد أن يصور لنا من خلال القطة « جوليت » ، ولكل « عثره » أن الشوق للحرية قيمة يشدها الإنسان .

ويكافح من أجلها - من خلال الوعي بقيمتها . أما الحيوان فهو يعطته شدة الحرية وإن عجز عن التعبير المطوق . لكن بوسعنا أن نتعرف على افتقاده حرية من سلوكه .. من (منطق) الحيوان إن جاز التعبير (٢٤)

ويصور المشهد التالي عذاب القطة « جوليت » وشوقها للحر . الحيس للحرية . « لا أدري هل ضاقت جوليت ذرها بالحياة ، واستطاعت أن تغافل إجلال هام وعبد الفتاح الباب وطلقت هاربة على أن لا تعود ؟

أم رأت باب الحرية يفتح لها عفرا ، وعقدار ، فأردت أن تشم نسبها ولوبرة قصيرة ، وأن تملأ منه الرئين ، ثم تعود للدار ، كما عاد للارد . للقمقم .

إني أرجح الفرض الثاني .

لأن إرادة جوليت قد ماتت . هي إذا كانت في رعب دائم من إجلال هام ، فإن في قلبها رعبا شديدا وأعظم ، رعبا من الحياة ومخاطرها المجهولة (٢٥)

لا يختلف عالم الحيوان عن عالم الإنسان . فكما يوجد في الإنسان العبد الذي يفرح بالعصا ، والحر الذي تكفيه الإشارة ، يجمع في عالم الحيوان البليد الحس كبعض حيوان السيرك التي لا تبرح في أداء أدوارها إلا بعد أن يصيبها على يد مربيها أشد العذاب ، من تجويع ، وضرب ، وكى وخطع أضراس (٢٦) . ولم تكن « جوليت » على هذا النحو إنها لم تقرب أبدا ومع ذلك كان الصرب عندها أهون من صراخ إجلال هام . ويصور « يحيى حتى » - من خلال جوليت - ردود الأفعال التي تتم في قصة الإرهاب . وإذا كانت الحياة مسرحا يمثل عليه الدس - عند شكبير - فإن الدنيا عند « يحيى حتى » « سيرك » ، فيه يمارس الإنسان لعبته في قصة الإرهاب للمصوى أو المادى . وتقوم الصورة الحيوانية - في هذا الإطار - بطرح أحكام تقييمية حول الطبيعة البشرية والسلوك الإنساني (٢٧)

إن حيرة « جوليت » من أمر « إجلال هام » - عاذا بفعل مع من يحسنها ويخففها ؟ - هي إدانة من « يحيى حتى » لأولئك البشر الذين يدمرون - عن حسن نية أو حيث طوية - القيم السيلة في الإنسان . وليس أشد مرارة على النفس عندما يطق الحيوان (جوليت) بي يعرفه الإنسان ولكنه يكتمه بين حواشي

طبيعي ، وعنى إزاء هذا الحيوان المرهف ، أن تصاب « جوليت » بالآفات الاجتماعية - (كالعاق الاجتماعي) - الذي أصبح « عدوى » تمكك بإرادة « الحيوان » وكأن الأمور قد انقلب لتدمر فيه الإرهاب الإنساني إرادة الحيوان إلى حد يلغ إبطال العريزة ، كما تشهد في حانة الحصان الذي يرمى أن يعلو الأسد ظهره ويخطو العيل من موه . ونقرأ مع المشهد التالي .

« أسلمها العناق الذي عنت عليه روحها إلى السوداء

إن الكلاب تصاب أيضا بالأمراض المنسية كالإنسان

جوليت أبدا مرثية



تتوقع لكوارث

من الدقائق عليها ضربات مطرقة فوق رأسها
حارت هل تقعد أم تقوم
هل تجرى بينا أم شالا

إذا لم تكن في حصن سيدتها فهي تحت مفعد ، أو متروية في ركن .
وليس أدن من افتقاده التواصل ، بين إجلال هام وجوليت من تعجب
برواي . « تقول إجلال هام إنها عاقبة مهذبة » إن هذا التواصل
المفقود يعكس عقم «أمومة» إجلال هام ، العاقر لقد أرادت أن
تصب أمومتها وسيطرتها على «جوليت» ، قد است على مشاعرها
وإرادتها دون أن تدري ، لتعذب جوليت في صمت . وفي مقابل
«إجلال هام» نهض الست كوكب في علاقتها مع مجتهد فتحاول -
كألام - أن تدبر مبعثا لدفع الرحمة والفراسة للإمام عن الكلب
«عتر» ذلك لأن «عتر» روح أحق بالرحمة لأنه أحسن (٥٧) وتأتي
الصورة الحسنة - أخيرا - كصورة نمو الشخصية للقصة وما يحصل
بها من تغير أو تعبير حيث يذوي الشاب ويحبو الكبرياء ويتلاشى المعجب
والخيلاء . إن «الحصان» بكل ما يثيره من جبال ورشاقة له هيئة التي تم
من الطفلاء ونيل والدكاه ، لتمكس الصور بالليل فتتبدل كالياقوتة
لمرة (٥٨) لكن كل ذلك قبض الريح وفي خصوصية دجاجة يث ساتق

عربة شكواه .. في بكائية تجسد مأساة (الوجود .. والعدم) لنقرأ المشهد
التالي ، إنما بكائي على حصاني المعجوز لو أصابه مرض مماتي فأت لا
تخطر علي عليم بل لعل قلبي ينسط حين أجده قد زابل الشفاء والتعب
وأخلد للراحة تحت التراب ، ولقلت عمر وانقضى ولكن مكثت أياما
أرقه وهو واقف أمامي على سيقان كأعواد الكبريت ، ركه خلاخيل
عوقها بطن شحينة ، وظهور مفوس ورأس فاحلة ويخشم يشش فيه
الذباب ... يذوب جسده من الجوع شيئا شيئا حتى أصبح جلد على
عظم . ومع ذلك لم يكن غاضبا على ، بل كان ينظر إلى بعلطف وحنان
كأنه يرى لحالي ، ولا يريدني أن أرقى لحاله .. ثم غرق ولم أشأ أن ألقى
بحته في النهر ، بل دلفته بجوار الجسر ، بالقرب من شجرة
الجليز . (٥٩) وليس أدل على ما طرأ على الشخصية القصصية من تغير -
بواكبه عامل الحصان من شيخوخة - من قول ساتق العربة :

«ياألني ! أطلب مني في مثل هذا العمر أن أتبدل ؟ إنني كنت أسوق
العربة وأنا مضمض العينين ، أعرف من وقع حوافر الحصان أي مكان
بلعائه ، أعرف كل طوية وحجر ، كل من أمرهم يسلمون على وأسلم
عظيم بأسمائهم عشت هكذا ، لا سنة بل ثلاثين سنة» (٦٠) ..

هوامش

وانظر طه حسين ، بين يدي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٥٦ ، ص ٩٩ - ١٠٣
وانظر عبد الرحمن بدوي ، حوم الشباب ، ص ١٢١ ، ولد آثار ، مجي ص ، هذا
الطرح في شهادت الروايات ، انظر فصول ، المجلد الثاني العدد الثاني ، ١٩٨٢ ، ص
٢١٦ المسود الأول ، الفقرة الثانية

(٩) فتيل أم حاتم ، القاهرة ، دار المعارف ، لقرأ ١٩٥٤ ص ٢٩

(١٠) حمة ص ٢٣

(١١) حمة ص ٢٥

(١٢) طبع الأكبر ، ص ١٢٨ - ١٢٩

(١٣) عصر الفتوى ، ص ٢٧٢

(١٤) السكرية ، ص ١٢٦

(١٥) فتيل أم حاتم ، ص ٥٨

(١٦) فتيل أم حاتم ، ص ١١١

(١٧) قصة كتي .. كان ، ص ٨٩

(١) انظر شكري محمد عباد ، الرواية العربية المعاصرة وأزمة القصور العربي ، عالم الفكر
أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٦ ص ١٠

(٢) انظر عبد الحسنى طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف
١٩٦٣ ، ص ٦٦ - ٦٦ حيث عرض علامة ولغة القصة وقدم تقريرا نقديا لتخصيصها
ومدح بها من ملاحظات حاضرة

(٣) حديث عيسى بن هشام ، القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦١ ص ٢٩٩

(٤) Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West, the Formative Years, 1892-1918, the Johns Hopkins Press, Baltimore and London, p. 129.

(٥) انظر بوفيس الحكيم: درجته العمر ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، الصفحات ٥٣ ، ٥٨ ، ١٢٨

(٦) انظر شكري عباد ، المرجع السابق ص ١٢

(٧) «طبع الأكبر» لجنة النشر للجامعات ، ١٩٤٤ ، ص ١٨٩

(٨) عبد الرحمن شكري ، الاعتراف ، مطبعة برجس غرورزي ، الإسكندرية ، ١٩١٦ ، ص ١٦

- (١٨) قصة كز - كان ، ص ٩٧
- (١٩) قصة كز - كان ، ١٠٢ ، ١٠٣
- (٢٠) انظر دراسة إميل بطرس سمعان ، وجهة نظر الرواية ، فصول ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ حيث عرضت الفكرة بل تقنية الحوار في الرواية الإنجليزية مع التطبيق على كادج من القصة المصرية
- (٢١) ابن حزم ، الأخلاق والسير في مداواة النفوس ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١٠٠
- (٢٢) صلاح عبد الصبور ، الظاهر والباطن (من يحيى حتى إلى صطلح محمود) الأهرام ، ١٩٦٥ / ١ / ٨
- (٢٣) منصور من الشرق ، ص ١٨٨
- (٢٤) منصور من الشرق ، ص ١٨٠
- (٢٥) انظر حسن حسني ، الفكر المعاصر ، أبريل ١٩٧٠
- (٢٦) شكرى مهاد ، سيرة شمس في حياة يحيى حتى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٩١
- (٢٧) انظر عزاد مواره ، حشرة أوباء يتحدثون ، كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ بحس الحياض ، الجمهورية ، الأربعاء ١٩ يونيو ١٩٦٨
- عبد الحليم صبحي ، مجلة بناء الوطن - ملحق فكر وفق ، العدد ٨٣ ، أول مايو ١٩٦٦ ، ص ٦
- (٢٨) انظر حلية في يد سافر كتاب اليوم ، مؤسسة أنباء اليوم العدد ١٢ ، أكتوبر ١٩٦٩
- راجع المقالات التالية التي ترسم معالم رؤيته الحضارية ، الملح الثقافي ، ص ٧٢ ، ص ٧٥
- فصل (الإنعام) ص ٧٥ ، لا يكتفى ولا أعادله ، ص ٧٩ ، هفت ليلة وثقة ، ص ٨٥ ، هزيمة مراكبية ، ص ٨٨ ، بروقة القلب ، ص ٩٢ ، هفت ليلة الرحلة ، ص ٩٧
- الإنعام والانباء ، ص ١٠٠
- (٢٩) ألفت من دراسة د. إميل بطرس سمعان ، الزمان والمكان في بعض نصوص علي حسين الرواية بحث حل الآلة المكتوبة لدم إلى مؤخر طه حسين الذي جعله كلية الآداب جامعة القاهرة
- (٣٠) وطني ، ١٩٦٤ / ١١ / ١
- (٣١) محمد وهبي ، يحيى حتى في السبعين ، مجلة الكتاب ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ١٤٤
- (٣٢) ربيع دراسة ، إميل بطرس سمعان وجهة نظر في الرواية ، فصول ، مجلة الكتاب ، العدد الثاني ص ١٠٩
- (٣٣) بيلى وينك ، ص ١١٢
- (٣٤) بيلى وينك ، ص ١٢٨ ، ١٢٩
- (٣٦) إزارة ربحة ، (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبي ، ١٩٥٥ ص ١٥٥
- (٣٧) أبو غوده (مناه وطون) القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ ، ١١٥
- (٣٨) قصة ، ص ١٣٣
- (٣٩) قصة ، ص ١٣١
- (٤٠) قصة ، ص ١٣١
- (٤١) الحياض ، الجوانب ، القاهرة ، الجزء الثاني الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ قصة وها - كتاب من ١٢١ - ١٢٥ وأسطورة الجازي والديك - المصدر نفسه ، ص ٣٩١
- (٤٢) راجع لفصل مكانه من ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣
- (٤٣) دمنة ... لاجل ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ١٣
- (٤٤) المصدر نفسه ، ص ١٧ ، وإن كان يحيى حتى ، قد حير للذهب التباين إلا أن قصة ظلت تضح من دبح الجوانب ، نفسه ، ص ٧٠
- (٤٥) قصة في سيرة (مجموعة مناه وطون) الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٩٠ ، ٨٩
- (٤٦) قصة إزارة ربحة (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبي ، ١٩٥٥ ، ص ١٦٦ ، وصح النوم ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٩٧٦ ، ص ٧٩
- (٤٧) قصة أبو غوده (مجموعة مناه وطون) ص ١٢٠
- (٤٨) قصة ، ص ١٥٥
- (٤٩) وتبني فكرة يحيى حتى ، القوي في حساباته للألفاظ العامة التي تتميز بسعة فيها تدل على فوق أهل البلد ومزاج الشخصية المصرية - فهو يلاحظ أن الطابع لم يخصص كليات للشرع - فقد تشبه بدسجية جامعة ليلا ومبارا لأتيل مالمش والمخرج والفرز ومن الرش حتى يفسر فيها ، تقول عن الرجل «رائد له عليها» انظر مقال لغة ملاء له ، ناس في القتل ، كتاب الجمهورية يوليو ١٩٧٥ ، ص ١٢٣ ، هذا التلاشي قد يبلغ درجة الفناء والتوحد المصون مع محبوب بيلى وينك - مجموعة فنديل أم هاشم ، القاهرة دار للطرف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٥٤ ، ص ١٢٣ وإن كانت طبيعة العلاقة لا تتكرر من لغة مأزوكية على هو ماري في للشهين التالي
- أعلا الذي تذكرين؟ إنه ساذج ، هو في تلك كالمجنون فلتبني به ، ما قلني هذا لوصف - بل دسجت به ورغبت - صدقت نظرتك في أم لم تخلق سيدا عندي ، إن لخب الذي يخرق قلبي هو كل ما أسألك عليه من أهر فلا يحمي لصحي النظرة أو صبرهم» (بيلى وينك ص ١١٦)
- والشاهد التالي - إلى أن فرضنا بعض على غيرك ، وهذا الذي نحسب في «معناه هو حاجة الكبرياء والاحتراز هو الحب» (نفسه ، ص ١٣٠ - ١٣١) هنا تنبئ فكرة أن الحب لقاء حرة بركة ولللاحة نفسها قصة «كنا ثلاثة أيام» (مجموعة فنديل أم هاشم ص ٨٧)
- ولا مجموعة مناه وطون وإسماعيل بحري وراء ديالها - ص ١٠٩ وفي «أم العواجز» استل نظام قد استقرى ، وأن إبراهيم صفر الياس من السلاح بل أدركت أنها أصبحت ذات سلطان عليه ، كتلت قات يوم وودعت عليه (أم العواجز ، الكتاب الذهبي ، ١٩٥٥ ، ص ٩ ولللاحة السابقة لتدعوها لتصل بيلى أديب تربطه - يحيى حتى ، وشائج قوي في المحي التي أمي «إبراهيم الماري» وثلاث قصته «الحارة» ومع مرادة لتطال الشريعة الاجتماعية للشخصيات القصصية في أعمالها لا أن الملاحظة للظل فائمة فالمرأة في تلك القصة على جرعة والرجل على حياة وإن كان يعلم بالعلاقات وهو يعلم بها لأن المرأة عندنا لا تزال على نمط ولأن حربها ضيقة المسالك (انظر بشر فارس ، الرسالة ، ١٩٤٠ / ٦ / ٢ ، ص ٢٧٥)
- (٥٠) قصة الديك الرومي ، مجموعة (عند وجوليت) ، القاهرة ، دار العروبة ، د. ث. ، ص ٧٩
- (٥١) في قصة العاشق والفتى وكانت الصبية الشاب عزيز : ... ما أريد منك إلا أن تجعل بي كما جعل الديك قلت لما والدي يملك الديك ؟ ... قالت صبيحة الديك أن تأكل وتشرب وتكبح ، ألفت ليلة وليلة ، المجلد الأول ط - صبح ص ٢٨٥ وهي صفاء الديك ، انظر الحياض ، الجوانب ط - انظر بتحقيق حارون ، من فوه حل السعد الجزء الثاني ، ص ٢٤٠ ، الجزء الثالث ص ١٨٥ ، السابع ص ٢٧
- (٥٢) قصة الديك الرومي ، ص ٨١
- (٥٣) عند وجوليت ، ص ١١٥
- (٥٤) قصة
- (٥٥) رسم يحيى حتى ، صورة دقيقة لحيوان السمك ، انظر «عليها من لغة القاهرة» دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ص ١١٢ - ١١٣
- (٥٦) انظر الصور الحيوانية في روايات كاترين آد برونر ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ ، ص ٣٦ ، ١١٦
- (٥٧) عند وجوليت ، ص ١١٨
- (٥٨) عليها على الله ، ص ٩٤
- (٥٩) صبح النوم ، ص ١٠٩ ، ١١٠
- (٦٠) قصة ، ص ١١١ ، ١١٢

الرؤية القصصية

عند محمود البدوي

١ -

محمود البدوي ، الذي ولد سنة ١٩١٠ ، بدأ ينشر قصصه القصيرة منذ عام ١٩٣٥ ، وهي من صيغة نسيان ، ولكنها مهتمة دائما للطفل كل أنواع الفصح إذا كان صاحبها موهوبا أو فنانا فاندرا على الاستمرار برغم كوابت المجتمع ومخروطه . والمعروف - على أي حال - أن مصري طاعة محمود البدوي كانت لا تزال تردد في قبول القصة . فهي من قبيل القهر واللاهوت . وظل راويا أو مؤلفها - وخاصة إذا اعتمد ضمير حضوره - يثير الإشفاق إذا ذكر الشاهر في أي موقف وإلى عهد قريب حرص القراء على أن يقدروا أن يتنا واحدا من الشعر من قبل :
وقد تسموحت عن كل عيشه لما وجدت الأيام الصبا عروضا

يخطي من «المحصول» ما لا تعطيه خمسون صفحة من القصة (١).

وقد ظهر أنه كان لهذا الفن أكثر من مصدر إلهام - كالتقانات مثلا والحكايات الشعبية - إلا أن أمثال المظلوطي ومحمد تيمور ينزوا أن مما كانت لها يترجم من الفرنسية والإنجليزية في مجلتي البيان والشور وسواهما يشجب أوصافا يحرص أولو الأمر على أن تظل سائدة ، ومن ثم تظلمت القصة بهالة من سوء الظن أحيانا ، وعرفت لزواج التكلم أحيانا أخرى .

أحمد كمال زكي

ومع ذلك لا تزعم أن البدوي أفاد كثيرا من مجاهدات هؤلاء ، لأن القصص القصيرة كان في جملة - عندما أخذ ينشر أعماله وقصصه في الحامسة والمشرين - أصغر مما أحيط به من أسباب التكريم والتقدير . وسعى القصاصون إلى ربط أنفسهم بكبار كتاب أوروبا - ولا سيما تشيكوف وموبسان - وزعم البدوي أنه أحد العرب الذين حدثوا عن تشيكوف ، وبالتدريج - أوروبا أكثر - اتكأ على المازني ، وقرر في حوار له مع طارق حورشيد أنه اعتمد القصص العربي في إقامة بناءه الفني لأحكام تقية ، وأدرك من طريقه قيمة التركيز واحتصار التصيلات وتعبيد الشخصيات .

فإذا اطلعنا على مجموعته الأولى التي أصدرها بعنوان «رحيل» نرى إلى أي حد كبرت دعواه ، فوظف كل حيز فيها عن أن يكون استجابة حقيقية للمرحلة أوردت في لثا يسود المناخ السياسي والواقع السياسي بوجه عام .

ومع ذلك قد نجد معاناة المبورجولزية المصرية في تعلقاتها ورجوعها في الاستعلاء على القهر الاستعماري ممثلا في نوع من الاستبداد السياسي من

ومن هنا تبين كيف كانت حياة البدوي في بدايتها صعبة التشكيل ومحدودة ، برغم شروعه في السفر للخارج - وكانت أول رحلة له في سنة ١٩٣٤ - وظهور أعضاء المدرسة الحديثة الذين صموا قصصهم المشكلة الاجتماعية باستند فاتها المنشودة

وإذا عر لنا أن نستكشف المعيار الذي أقيمت عليه قصة التندير الثاني والثالث من القرن العشرين - وكان البدوي إذ ذلك يسعى إلى أسباب منه لتفويجه - لا نجد في الحملة إلا الذي تتحكم فيه بلاغة اللغة ووقائع «الحديثة» المرتبطة بمصر للكان .

على أن محمد تيمور - بعكس المظلوطي - كان يتحدث عن العقدة حديثا خامضا ، كذلك أشار إلى الفعل الدرامي والشخصية الرئيسية وحوار يشارت تم عن أن المجتمع المصري أصبح راغبا في القصة القصيرة ، وإن تكن رغبته مبنية على دراسة صفها إقبال صحف ما بعد ثورة ١٩١٩ على نشر القصص ، وخاصة تلك التي أصدرها الأخوان عيسى وشحاته عيد ، ومن بعد طاهر لاشين ومحمود تيمور .

وكانه كان يحس أن بعض المخطوط العريقة في القصة القصيرة - كأي فن قصص آخر - يكتفى لأن يكون وجهة نظر واحدة للاستمرار والدليل أن أحدا - ابتداء من حماد والتموريين والعيليين ثم يحيى بن علي وإلى يوسف إدريس - لم ينتج إلى نبي نظرية محددة في القصة القصيرة ، بل لوحظ أن التحرر من أية نظرية - وقد ظهر ذلك في تيار القصة القصيرة Anti story ردها من الزمن - هو الوسيلة المثلى للكشف عن حدود النفس الإنسانية وتطلعاتها .

إلا أن ذلك - فيما نظن - تبسط شديد السذاجة ، لأنه يمكن القطع في المقابل أن قصص محمود البدوي في مجموعها ليست إلا أشاجبا تستحق على التصنيف وأعليا يخرج على مفهوم القصة القصيرة ، وإن ينتم بروح القاص الذي يحتكم إلى طبيعته واستعداداته الطبيعية

ولم يكن في كل الأحوال وإلى ما بعد تلك العقود الأربعة من التجربة بحيث يزعم أنه فوق المقالب - لأنه قوبل بعض قصصه فعلا - ولم يمنح إلى ما جنع إليه طه حسين في «المعلدون في الأرض» بشير عليه سخط الساعطين ، ولا كذلك احتذى نجيب محفوظ في البحث عن الشكل التعبيري الذي ينحاز إلى فلسفة أو إلى رؤية كونية محددة . وإنما اتكأ على تلقائية ذات حتم يلور في سهولة السرد Narration معالي التجربة أو دلالات الموضوع ، سواء أكان ذلك الموضوع اجتماعيا أو مجرد موقف ذهني يطرد دائما في مجالات الحرب ومعارك المستولية المحدودة .

ونشغط بحجم المسئولية عنه لأنه - فيما يبدو - كان زاهدا في أن يعرف بأية ميول ثقافية Cultural ولا حتى ميول تنم على عقل تعبسي Educational عند ذي صانع خاص ، ورغم - أو هكذا أجبر - أن يلتزم بأي مبدأ سوى مبدأ الإنسانية . كأن الماركية لم تقعه بجلها العلمي ، والوجودية من بعده أو حتى في إبان ادهارها لم تبهده بأرهم من أنها كانت دائما قوب أدنى براق أسر .

أزاه كان ينشئ أم دفعه تردده إلى أنحصان العزلة دوما ؟

- ٧ -

لقد بينت الشينات من هذا القرن بصفة نهائية ، أن محمود البدوي وجد الشكل النهائي لفن القصص بجزء تجارب المرحلتين - سقنن على ضحائنها بإضافة مهنة ، هي إبراز المشاهد الوصفية التي تجل زخم الحياة - حتى في أبسط صورها - وسحقها قوى الأفراد الواقفين في سكينه العجز والفردي ، ولم يبد فنيا ولا اجتماعيا إصراره على جسيات المراهقة ومغامرات الشفق المبروشة والبيسبونيات و'تعة المتاحة في شوارع الشرق والغرب أ

وحق تعرف كيف واجه البدوي اندفاعه الشينات بمصر - وهو مكبل في عزلة - نحصى كم بحسرة أخرجها ، وأصدر بعضها دور النشر وصفت بالبارية لتطرد في حالات كثيرة .

بدلت بالمجموعة «عزلة على السطح»^(١) مصدرة بأفصح أعماله فنيا «عزلة في الجانب الآخر» لتتناقلها بأسباب الرواية بلا تمييز مفع

ناحية والظلم الاقتصادي من ناحية أخرى ، هذا مع رومانسية مستظل في أي ساحة وعلى أي مستوى قوى ذاتية صفة وقاصرة عن أن تعد بأكثر من تعبئة للعلاقات البشرية التي لا يحكمها إلا الهوى واستشراف المدمرة .

والمدحش أنه سيظل في مرحلته التالية من حياته الفنية - وهي تنسم بالواقعية الرفض لأي معتقد سياسي موجه - حريصا على الحلم الرومانسي الذي يشبه أن يكون مرافقة جسية أو - فلتقل - رؤى منهومة تلعبها خيالات «الزلة الأولى» وقد صدرت عام ١٩٥٩ ممثلة في «الليل والرجل» و«الآخرين» و«ليلة في يوساي» وإلى حد ما «المعجزات السبع» التي تنقد أكثر قواعد القصة القصيرة جيدة الصنع ، ومثلها تماما قصة «فندق البحر» وإلى حد ما «مجموعة الطرايع» .

وفي رأي أن تلك المجموعة تلخص مرحلتين متداخلتين من حياة البدوي الفنية ، ويرجع لتدخلها إلى أن قصصها يتقارب إلى حد كبير حتى لتعجز أن تفرق تطورا كبيرا بين «الرجل» مثلا و«الليلة» وبين «الأحرج في الميناء» و«حالة المظلة» و«الورقة» ، مع تباين في رسم الحور وتحديد البيئة المكانية وتنويع الشخصيات بين ماربنا مثلا وماري وشاري وسندا في جانب ونرجس وأمين والراوى - في كثير من قصصه - من جانب آخر .

والجامع في كل القصص هو سهولة الأداء ، ولتأثير بلغة السلسة بؤثر التصريح في التعبير ولكنه يمدد إلى الإثارة في التلميح أحيانا ، وقد يطيل في الوصف ، وخاصة في بدايات قصصه ، حتى لتصور أنه يلج على أن يكون لكل قصة مقدمة لتحلل بالوصف العام الذي قد يكون حالة على القصة نفسها .

وليس يحس النفس قصص البدوي كما يحسها وهو يخرج من بعض تجاربه الذاتية التي جعلت حائل ضيقا محدودا ، كما جعلت موضوعه المورخ بين البسبونيات والغرف المبروشة والشوارع التي ينجم عليها شبح الحرب مكرورا وآليا إلى حد بعيد . ويشير أي إحصاء تقدي إلى أن الفرق واضح بين البناء القصص الناجح في «الأدواح» و«ساعة المظلة» ومثل ذلك «المخالف» و«الليل» والبناء الذي نراه في مثل «الأحرج في الميناء» و«الليل والرجل» وإن يكن يعد في هذه إلى إيجاد ضرب من المفاجأة يتحول في بعض قصصه الناجحة إلى مفارقة تبرز للمقري الذي كان خاليا .

وهناك على أي حال أكثر من دليل على أن البدوي كان يفتقر غالبا إلى فكرة محددة يرتكز عليها في بناء قصص هذه المرحلة - وهي أربعة عقود من حياته - إلا أنه عجز بسهولة على مناجاة النجاح المحدود ، وهو الإحلاص لفن أو الانقطاع إليه على أساس أنه «تصوير» لواقع يعيشه أو - في أحسن الحالات - يمتنى أن يعيشه بالطريقة التي لا نجد مانعا في معارضة أية نظرية لا تصق وطبيعت .

وبلا حاجة إلى اعتماد الخطوط العامة غير المدالة على الموقف . وعلى مستوى التحليل الأسلوبى - والمدهش أن لقصته « ساعة الخطه » التالية أسلوبها الذى يعتمد الإيجاء الدالى - نرى المقاطع غير المترابطة بنايا ، مع أنها كانت تلتصق إلى أصغر الأشياء .

فى سنة ١٩٦٢ أصدر له الكتاب الذهبى مجموعته « ليلة فى الطريق » متضمنة مع عشرة قصة بعضها مما يدخل إطار القصص Short Short Story بطريقة أو بأخرى ، وقصته منها بعنوان « التين » مع فى سبع عشرة صفحة مفعمة بالعفريات والخطوط التلخيصية التى ساندتها مقدمة روائية لم تسلم منها إلا قلة من أعماله للميزة !

ومسرح « التين » مدينة هانشر - مدينة البحيرات فى الصين - سبق إليها مع سعاد التين شئت وأتلب شطها أعصاب رشاد الذى كان يعمل فى مكتب أى عمل .

والمصادفة وحدها - وهى آله فى معظم قصص البدوى إذا كان ثمة مفارقة جنسية - تجمعهم فى شرفين متجاورين - كثيرا ما تظهران فى الأفلام المصرية ! - بسيدة ألمانية يساعدها على فتح باب غرفتها وتحدث إليها بالإنجليزية حديثا شيقا بارعا مفعبا بالإيجاء . ولم يعرف أن اسمها كارولين إلا من المضيفة الصينية التى أخبرته أنها سألت عن اسمه وكانت هذه للفرقة خطوة إلى مفارقة غرامية ، رغم إحسانه بالصين لمرض زوجه . فبعد رحلة رومانية - تذكرنا برحلة رولان فى البحيرة - تتركه المواقف المفتحة إلى غرفة كارولين سعيها وراء المصير زحاجة عمر وظفر جمجمة ألها كتاب عن الصين تدور كارولين بأنها قابلت شابا عربيا جميل الصفات جعل المؤلف صبية مع أنها على خلافها توصلت أن تلقى باب الكهنة (١٢) ، وكان الباب مغلقا - تقصد باب الفرقة - فأغلق باب شرفتها من الداخل !

كل ذلك والتين لا يظهر إلا بعد زيارته لزوجه ، ولكنها تعلم أنها شاعلت على سرير المرض مسرحية تدور حول رجل ترك زوجته فى فراش المرض وارتقى فى أحضان امرأة أخرى ، فقال الجراء العادل بأن أكلة التين . ولا لاحظت سعاد اصفرار لونه ، على ذلك بصموده الحبل ، المشيدة فوقه للصحة ، وهذا لم يفتح المرأة :

« إنك تصعد كل يوم ولم تشر بالنصب

« ولكنى تبت اليوم .. لماذا تصحكين ؟

« فكرة الرواية أصبحت . » (١٣)

مشهد بطل الإيقاع ، ولكنه بعيد الدلالة ، لما معنى أن يصفر لونه مع لبته واحدة مع كارولين ؟ إلا أن جليلة الموقف فى تشابك أحداثه لم تكن بالقوة التى نفعنا ، ومن ثم ينهى البدوى هذه القصة الرواية بالكثير عن « ركة الأولى » منذ تزوج بسعاد التى استطاعت أن تحبه من التين

لقد تعدلت الوقوف عند هذه القصة لأبى أمرين ، أولهما تداخل أسلوبى القصة القصيرة والرواية ، وثانيهما اعتماد المؤلف على طريقة الوصف المفرغ من أى شعور داخل سوى الحوار الذى قلما يعتمد فى قصصه وبالمقارنة بين هذا الأسلوب وأسلوب القصة التى تحمل عنوان

المجموعة « ليلة فى الطريق » - وهى ست صفحات - تحكى عن مشروع معامرة مع امرأة التقطها إلى فندق من قطار الصعيد - رى إحدى الصفات اللازمة لمعلم قصصه ، ومن ثم يمكن إدراجها فى أحد ضروب القصص القصيرة بمستويات غير واحدة - وهذه الصفة من المفارقة التى تشكل انقلبا غير متوقع إطلاقا فى السياق ، فأشبهه - من هنا - زميله أمين يوسف غراب ، وكان كلاهما - من هنا - موباسيا على نحو من الإيجاء ، واستوعب تماما صياغة الأحداث فى قصة « العقد » المشهورة . على أن هذه المفارقة تبدو أخلاقية أحيانا - فبط أن الدمى متكافئ مع حدثا - وأحيانا أخرى بلا رصيدة فكرى كبير فتكون سادجة غاية السلاجة على ما تكشف عنه قصص « الصحابة » و « جدوة فى الرماد » و « امرأة فى الجانب الآخر » .

وأما المفارقة فى « التين » فكانت من جراء السرد غير المترابط - لأن القصة أساسا مجموعة مواقف لا تجمعها إلا شخصية الراوى - مفاجأة . وكان التيهيد المرشح لها سادجا ، إذ يحم الزوج ويروح يهذى أمام زوجته سعاد باسم كارولين ، فلما تسأله يراومها ، فإذا تحتال التين الموجود فى الفرقة تسقطه عاملة التنظيف الصينية ، فيكسر وتطير إحدى الشظايا إلى رجليه تجرحه الجرح النافذ فيخشى عليه دولا استغاث شمر بالألم الحاد ، ولكنكم فرح فى أعماله لأنه قال جزامه (١٤)

وتكون فى هذه الحال إزاء بناء ملحى لا تحمله القصة القصيرة إطلاقا ، كما يكون علينا أن نربط بين رمز التين الموجود فى كل مكان عند الصينيين ، وتحتال التين الذى بطش إبراهيم دون موع لأه لا يعني - كمصريين - على المستوى الذى يعنى كل صبي لا يتأيسر رجوع - على الأقل - بعض طفرسه الوثنية الأولى .

فإذا تركنا ذلك الموقف كفة - وهو روال ملحى كما رأينا - إن مفارقة « ليلة فى الطريق » ولعله بقصد ليلة خطبة فى الفندق يوشك الباء القصصى أن يتأسك ، ولكن لما كانت ابنته هذا تعلبها على أساس المعاملة بالمثل - فهى قد تكبر وتعرض للثب يفرعها فى ليد كهده ودخل فندق - فقد كانت المفاجأة أقل حدة

رأى مصطفى المصطفى أمينة الأرملة تذهب إلى فراشه وتتمدد عليه دون أن تصحب النطاء - وقد تركت له مكانا بجانبها - وتقدم نحوها ، ولكنه فاجأها بشئ لم يحمله على الإطلاق .. صحب عليها النطاء وهو يربت على كعبها .. وعاد إلى مكانه على الكعبة ، وسعها بكي عرقه . لم تكن تصفق أنه يوجد فى الرجال مثل هذا الإنسان (١٥)

ونحن لو جردنا قرائنه من جوها الشيق لما بقى للإثارة شئ ، لأن إدلائه كانت عملية إختيار عادية .

وقبل أن نتجاوز المجموعة إلى مجموعة أخرى فى عام ما من أعوام الستينات تب إلى أن المؤلف فى سائر قصص المجموعة ظل فى ذلك الجو للتوتر بالجس ، كما ظل على مستوى الأداء الذى يعتمد مقاطع قد تصد صراع القصة أحيانا فتضت حيكنا - وهذا أمر ليس بالهامشى قط - وقد تلقى بيا فى آفة التلخيص الروائى للمفوت .

هذا وفي مايو عام ١٩٦٣ قدمت له دور اليوسف في كتابها الذهبي «علاء ووحش». ولأول مرة يحرص محمود البدوي على أن يوه بأن القارئ سيجد «مجموعة أقاصيص جديدة» محمل ذلك صوانا تحتيا لعلاء ووحش.

فعلام يدل ذلك ؟

هل بدأ البدوي يشك في جدوى ما قدم ، أو تراه يريد أن يبه إلى «جديد» يقدمه بعد ما استهلك نفسه في عزلة التي كانت كل رحلاته لفصصية عمليات خروج وهمية إلى كل مجتمعات العالم ؟

أما نحن فلم نقنع بأن البدوي جاء بشئ مخالف - على الأقل - في قصص المجموعة الثانی عشرة . رفع فيها راية التفرغ ، والنساء اللاتي يملن أنفسهن - ومنهن - كمعاد بطة قصته «رحلة في القطار»^(٨) - من تضطرها الحاجة إلى بيع جسدها ، والخمر والتسكع بين الملاهي والحانات والمناذق والشقق المروشة ، وتعرضات «الطل» المشوهة والمكشوفة لصواحيب ، مع ملاحظة أن كلهن في بيعة الصا ، وإن لم يبع ذلك من أن يصل على بعضهن صدمات جانبية كأن بطل صدر العارية من الشباك إذا أطلت^(٩) وكأن نطل برعم سقوطها قبر رخيصة ولا مبتذلة^(١٠) وكأن تبدو قوية البنية موفيرة الصحة وشرتها الصغراء دافئة^(١١) أودات بشرة نفية وجسم ناصح^(١٢).

وتكشف المجموعة من ناحية أخرى عن أن المريف لدى البدوي هامشي ، مع أنه من إحدى قرى الصعيد ، وخير المريف في تضيق حدوده وبتبع صوره ولو كان هذا المريف لديه رصيدا قويا لشكل مع المدينة جديدة حقيقة ، وقد ترددت عفا - بالضرورة - إذا كانت المدينة هونج كرنج مثلا أو باريس !

وفي السنين أيضا - بلا تحديد سنة بعينها - ظهرت له مجموعتان في الكتاب الماسي ، وهو سلسلة تجمع القصص العربية على قاعدة «مختارات الإذاعة والتلفزيون» واشتمرت في الصدور طوال السنين ، ونعلها اختتمت حياتها القصيرة في عام النكبة ١٩٦٧ بعد أن وجه كل نشاط دهي إلى للمركة .

لمجموعة الأولى بعنوان «زوجة الصياد»^(١٣) ثمان عشرة قصة ، اثنتان منها نصبتان هما «وحش» و«لجنة الشبان» ، واثنتان طوبتان بوعا ولكنها لاتصلان إلى أن تكونا من نوع الرواية القصيرة Novlette وما «القطرة» و«فندق على التراب» .

وبلاحظ القارئ في هذه المجموعة طائسا عجيا غالبا ، ثم نقص وصحا في ارتياد الحانات والسينات ، بجانب اتساع رقعة الواقعية عنده ، أجهضت من كل التزام ، وإن كانت تسم بوحدة انطباع تم على محاورة منه لهم ما حوله باتزان ووصانة .

وأما المجموعة الثانية بعنوان «حارس البستان»^(١٤) إحدى وعشرون قصة من بينها اثنتان على الأقل من النوع القصير جدا ، وقد حرص المؤلف في هذه المجموعة - من منطق الاستخدام المتق للموقف - على وحدة الانطباع من ناحية والمتوسط في الإحابة عن بعض التساؤلات المصرية ، ولكن يظل الجو العام الذي اعتاد أن يحرك فيه أبطاله - وقد يتحرك هو بضمير الأنانية - مزاحا بين التوتر والهدوء طبقا لمستويات الموقف الذي يتشكل عادة على مساحة عريضة ، قد لا تحتاج إليها معاناته . أما الحوار فموزونلا عمق بوجه عام ، في أغلب الأحيان تصدده عامة متعاصصة تعجز عن أن تستوعب نبض الحياة المصرية حتى في أدق ملاحظاتها وأسوأ ظروفها . وأكبر العن أنه يحاول أن يحمي نوعا من التعارض بين لغة القصة في نموذجها الأعلى ومادرج «الواقعيون» على الذوبان له باسم الواقع ، إلا أن حدود الوقع عنده قد لا تسمح بواقعية معتلة

ومن ناحية أخرى يبدو النموذج الأعلى مقياسا وهما - لأنه لم يكن ثمة أصل واحد للغة القصة - إلا أنه قد آن الأوان لأن يقترب كاتب القصة القصيرة من سجع الشاعر الذي يطبل التأمل في نكلمات ، فيتعامل معها أكثر من تعامله مع «الأشياء» .

فإذا انتقلنا إلى الشخصيات ، وهي متعددة وكثيرة في كل قصة ، نكون قد أشرنا على نهاية التحليل الذي يصور به ملكات محمود البدوي الفصصية

وفي حالة واحدة يبدو بطل البدوي محيرا ، وأساس تميزه راجع إلى دون كيشوتية عجيبة . وتترجم هذه الدون كيشوتية إلى حد بعيد عن قبول فكرته عن الإنسان المهاجر بذاته إلى المدينة . هو يريد أن برعم أن خروجه قبة ، لأنه يؤمن بالتحول أو التطور . ولكننا نحس من خلال الإطار الذي يضعه فيه أنه خرج لسخط في نفسه على لحية المتزمتة التي تعرضها عليه القرية ، ويتحول السخط - في المدينة - إلى عملية متابعة للجس في أرخص أبعاده . فإذا أدخل في مدينة الغرب أو في إحدى مدن آسيا - وبخاصة هونج كونج - ندوب قيم القرية تماما ، ويلدويان تلك القيم لا يجد أمام مطامعه سدا ولا رقيب .

هناك يضرب المصرية ثلو الأخرى ، وفي إشعاعات الانتصار على المرأة - لأنه عاز دائما ومطمح الغواني دائما - يجدد مغامراته على بحر رتيب . وتكتمل المغامرة تماما بطريقة رومانسية ، ثم يعقب ذلك صحوة مفاجئة - لأنه لا يزال ابن الصعيد شرق التربة - لا تعارض قط مع تورم داته اللتون كيشوتية

وليس من سبيل إلى تعيين القصص التي تدخل في هذا المصارع الدون كيشوتي - ولا أقول الدون خوتي . لكنني أذكر مغامرة واحدة وصفت في إطار قصصي جيد ، يرغم جتوحها بالواقعية إلى طوباوية رومانسية ، وتوفيقها للتعهد للبشر بين حقوق القلب المادية ومتطلبات الص الروحية . وهي قصة «الصورة الناقصة» ..

وفي سياقها العام يمتد فكر البدوي إلى حدود التحرير ، أو لنقل غلص إلى قضية واقع الواقع وواقع الفن ، وهل إذ استجاب النموذج

الشري الحميل - في شكل يابانية تمثل يجالها السعي الدائب وراء حلول النفس أو الروح - إلى بدء الجسد أو حمأة العاطفة ، يموت النفس والعنان ؟

قصة مشكوك فيها على أي حال ، ولكن الحناء اليابانية فقيرة ونعم أباه المريض . وقد وصمها البدوي وصفا يحصر كل مطامعها الاجتماعية في أن تجد المال الذي يوفر له العلاج المطلوب ، ومن ثم يكون عليها أن ترضخ لرغبة البطل - الرسام - فتصبح الموديل الذي يتنازل عن كثير من قيمه - إلا أن البطل الذي يدخل في طور المثالية يرفض هذا التنازل ، كما يرفض المجتمع في جديته مع الطموحات الحسنية الفردية .

وعلى كل حال يتوقف العنان ، فلا تتم الصورة ولم أنشأ " أن أعطي النار المشتعلة في قلبي " .

أي أن دون كيهونته الزائد في أعماقه يهرب منه في موقف إنساني مؤثر ، فيعني تطور مكانته ، وربما أهله ، من ثم يعني أن واقع الفن كثيرا ما يصبح أجمل من واقع الواقع .

وليس من شك في أن هذابعى - بدوي - أن البدوي إذا تمحل من دون كيهونته ، وقد حقق متطلبات النفس الواقعية ، تستوى لديه شخصية البطل وشخصيات كل قصصه في الحملة ، على الأقل لتصبح إيجابية متطورة من كل ريف مثالي ، دون أن تحتاج إلى رنوش تبرر أهميتها الاجتماعية . وأول هذا - في رأينا - الصديق الذكي . والصديق الذكي لا يجب التعرّب عادة ، ويرفض في الحملة الانسلاخ عن البيئة الأم من منطق العادات غير المشروطة

فصلا عن أن المفارقات الغرامية لم تعد - حتى في القاموس الأعلى - مدخلا حصاريا يهدف منه كتاب القصة باختيارهم شهودا على عصرهم ، ولكن لأخطر من ذلك أن تتحول شخصياتهم الفنية بتلك المفارقات إلى مجرد لمادج لجمود الفكر واعوجاج السلوك جميعا . ولا مندوحة على أية حال من التنبيه إلى أن ذلك لابد أن يفسر بوحدة من انتهى :

إما أن محمود البدوي يرفض - من حيث هو كاتب - استيعاب طبيعة المرحلة مؤثرا الإثارة الهامشية كنتيجة سريعة مؤكدة ، وإما أنه لم يعرف أن للأدب مصوبا تحدهه بوصفه قيمة اجتماعية (أو حتى خلقية) ، بالرغم من إيماننا بأن ذلك المضمون مع التشكل إنما هو شيء واحد تكررته القيمة على طول الخط ، وبالتقدير نفسه تقبل تلك القيمة بأن تضمن أبعادها الجاهلية ظلالا من الجنس .

- ٣ -

وتظل أعمال السبعينات لمحمود البدوي جامعة لكل تلك الملامح ، ومن أوائل ما ظهر له منها " صقر الليل سبع عشرة قصة " (١٤) ثم " السيفنة الليلية " متضمنة سبع عشرة قصة أيضا (١٥)

والمجموعتان تحويان من القصصيات ، بل تتضمنان قصصا قصيرة طويلة بعض الشيء - وهذا صرب من التطور - أكدته الأعمال التي صدرت في نهاية السبعينات كمجموعة " الباب الآخر " (١٦) ، وإن كنا

نرى في مجموعة " الجبال الخويس " التي صدرت في الكتاب الماسي تحت رقم (٥١) قصصية وحيدة بعنوان " إكسير الحياة " وتقع في صفتين نافذة أحد مشاهد الأفلام المصرية .. مريض بالزلة يقابله صديقه مصادقة ، وبعد أن يفحصه يكتف عن طبيعة مرضه ويقرر بقية حياته بثلاثة أشهر ، ويعلم منه أنه سيعقد على سمينة بعد خمسة أشهر أي أن " إكسير الحياة " عملية الزواج مكشوفة ، إلا أنه يلتقي به بعد أسبوع - مصادقة أيضا - فيؤجل الأمرين أحدهما أنه كان بادي الصحة ، والثانية أنه تزوج صبا من داته " فقد كانت سمينة زوجته لتسم له ابتسامة مشرقة فيها الأمل والحياة " (١٨)

ويدون التكتيك القصصية عنده لم يتقدم كثيرا في هذه الحقة برغم الإطالة التي أشرنا إليها ، والتي لم تفسد الأوصاف المترجمة تحت وطأة تصرفات الشخصية غير المتمثلة الوقوع وغير المتمسكة أحيانا . ولحق أننا لم نعرض لقصصية إكسير الحياة إلا لسأل البدوي أو نتساءل . نرى إذا كانت القصة فنا تسمى إلى تقديم أحد قطاعات الحياة ، هل يمكن قبول كل قطاع فيها متى توفرت شروط إبراره فيها ؟

سؤال يكثر فيه الجدل ، خير أن البدوي وراء الإجابة عنه يبدو من أنصار أن يكون العنان حاطب ليل ، ومن ثم يفقد بسهولة القدرة على توفير الشكل الذي يحمل مضمونا ما . ومن جانب آخر تنهوى كل قصصه التي يمكن وصفها بالطبيعية Naturalism . أي التي نسخ من الطبيعة بدائلها أو معادلات الموصوع للناسبة .

ولاستساخ الطبيعة على أية حال لا يفي إلا تنديا فيها ، كما لا يؤدي إلى إبراز الأهداف التي لا يعنيا - لتهز - إلا روح الابتكار والخلق المرتبط أبدا بقدر كاتب من التعبير والصدق .

ومع ذلك فنحن لا نسلب محمود البدوي روح الخلق عنده ولا قوة الابتكار لديه . فهو شتا أو لم نشأ قصاص كبير ، ونصحه بعض الأعلام للحماسة له في مقدمة قصصنا المرموقين ، وعند فزاد دواره أحد " الجبال خمسة كتاب قصة قصيرة في أدبنا الحديث " (١٩) فقد نجح في أن يعطي القصة القصيرة القوة الجاهلية التي ينسب بها أي عمل أدبي يمكن أن يعد غاية في ذاته ، طفا لنا مبدأ تزويج الظواهر التي لا يجل الناس استغاد دورها في الحياة الفنية .

وليس كمحمود البدوي كاتب قصة بعيد باقتدار كل ما استعد دوره لا في الحياة الفنية فحسب ، وإنما في مطلق الحياة أيضا . وإن يكن هذا الحكم لا يخلو أحيانا من ظلم إذا قلنا لهذا الثاني وهو أن النص قد يعتمد المتقدمة إلى الحد الذي يسمح بالتكررية وضيق الأفق ، وذلك بتكرير الانتباه على وقائع ، حتى ولو كانت شهوية يسر بها النموذج الدون كيهون .

وأهم الفادج عند البدوي نوعان قصصه الدون كيهونية ، التي أطلقنا الوقوف عندها فرأيناها بوردية الألوان ، تنير العواطف وتلفت برشاقة سردها واعتماد الفارقة فيها .

والنوع الثاني قصصه الربوية ، وهذه تكشف الفناع عن بدايات حياته في الريف المصري وتأثره بحوادث يبدو من تحليلها أنها بيوت أو

مشوية بكل أثوثها - كما يقول - وإذ تصحو وهي لا تزال مستلقية في قصصها الحريرية يحشها بقبلائه ثم يوصلها إلى الباب نراها سويًا القدمة في صورة حلقة يتسلح بصولجان الجمال .

«وإذا شاهدنا صدمتها المنظر، وتراجعت مضطربة، وارتدت مسرعة إلى السلم.. وصممت وقع عطاوتها، وأنا أعصر قلبي»^(٢١).

هنا فاجعة، ولكنها تناسب الدون كبحوثية التورمة عنده، ولحق ما فتت تلح عليه وهو يكسب قصة «الغضب» مع هروق طليعة يمكن قبولها على أساس أنها أساليب مختلفة يقصد بها إيصالها بوقع يرفضه بوقع بأي مقياس.

وأشئ أن يكون هذا «الصبح» هو خصيصة قصص السجبت بوجه عام، ومن منا لا يبحث عن أي مصون فكري في أي عمل أدبي؟

فإذا افترضنا هذا المصون مع العجز الكامل عن الإقناع الموهب بالسرد ووصف المواقف، وأصبحت المرأة حتى في وجود خصيصة تدلها المتفطرة وترصعها الزهور، لأن ذلك يعني بساطة عدم وجود موضوع أو - على الأقل - ثلاثي الموضوع في تشبيهاته المتشابهة.

وبإعادة النظر في هذا النوع القصص إلى مجموعته الآخرين «الباب الآخر» و«مساء الخميس»^(٢٢) يظهر لنا أن محاولة ليدوى إخفاء بعض المعاني الاجتماعية في قصص هذه المرحلة لم يسر من تطور فعلي في فهم العالم، ولم يتبع بمعارف الشينات التي كانت تعد بالكثير - وبو سياسيا على الأقل - وكما كان يريد أن يبه بطريقة حسية إلى أن المرحلة كانت مرحلة رواية، وأنه في الخمسينات فعل بالقصة القصيرة كل ما يستطيع ليظل على طول الشينات يحدى بها كل القوى المتصارعة في شارع المصري.

وكان من الطبيعي أن تثرى البدوى بليلة، وأصبحت هذه البيئة فه صفتين متعارضتين. الأولى إقصاء النوع الثاني من قصصه - وسرى ذلك وشيكا - والثانية تدنيه في بعض القصص شكلا ومضمونا إذا أمكن أن تفصل بينها حقيقة.

وذلك القصص الثلاثي - وبعضه يتعلق من فهم ما لسرد الاجتماعي للأدب - كقصته المطولة «علاقة إنسانية» - قد يحمل مرهبة القاص، إلا أنه لا يقع في جملة ويضربنا في صراعات تقوم دائما بين قوى غير متكافئة، وإن يكن هو - كرايو أو لسان حال - المنتصر الأول والأخير.

والأمثلة كثيرة لن نعلق عليها، منها «الرسام الجوال»^(٢٣) التي قد تكون مجرد صورة قصصية بلا مصون إطلاقا، ومنها أيضا «الصفر»^(٢٤) قصة النار والبطولة الملحمية التي تصنف بها قصة قصيرة، وكذلك «الباب الآخر»^(٢٥) عن مولد بعي وسقوطها، و«الحبار»^(٢٦) و«الزمن»^(٢٧).

الأولى عملية سطو لا تتم على نجمة قيمة في سقف أحد المساكن، والثانية صورة قصصية تجري حوادثها في أحد نصادق

شدله منذ الصغر إلى عنفها، وفي المقابل سلامة الحوادث في المدينة، وصرافتها أو سهولتها على البحر الذي يكون المنتصر الأحمى - وبخاصة إذا كان امرأة مثل كارولين وماري وسوبا - هو المقابل لأمنة وسعاد وسعدية وهررة على طول الخط، واستبدال ملهى أمبريال وكويين رود وهوج كويج وطوكيو - مثلا في هذه الحال - بالمعنية والمخاض وشاطي - الليل والريحانة والقاهرة أمرا واردا ولا مشاحة فيه.

في نسخ الأول لا ينظر البدوى إلى الحياة من جوانبها كافة، وإنما يحدس بمرته في الجانب الشهوي، ويغفل هذا الجانب من أي فهم فكري إلا حين تسيل به صور الحرب وهكذا يصبح حياله المتقل برغم أحسن شعرا عاقلا يزن الأمور باللمعة أحيانا وبالتقد للوجه أحيانا أخرى، مبتعدا ماشاء له الابتعاد عن جوع ماري أو كارولين صاحبة الفللات المضمومة والشعر الأشقر المتهدل.

ويغيب على هذا النوع من القصص الطول السبي، والخروج بالقصة القصيرة في معناها الدقيق إلى الرواية القصيرة، أو إلى الرواية المصغرة التي ارتفع عندها في عمومت «صغر الليل» وفي القصة نفسها التي تحمل عنوان المضمومة، وكذلك في «سونيا الجميلة» و«رحلة إلى بحر الزمرد».

في «سونيا الجميلة» لا يتعدى البدوى حدود قصص المقامرات التي جرت في مدن مصر وبين غرف البسيونات والشقق المفروشة ولم يأت فيها - من جهة النوع - بأي جديد، بل فقدنا الجانب الإنساني بإسقاطه ذكر الحرب ووجهة نظره فيها جميعا.

على أنه يستعصم في تلك القصة ذات التفصيلات المتشابهة بنماذج بشرية تركت بمفردها للمقادير حتى يبط عليها البطل لينجح فيها من روحه، فتتحرك وقد نبأت معها للسقوط، والمؤلف نفسه لا يدعها - حتى لو كانت ذات تكوينات خاصة كسوبا - فملك زمام أمرها، وكان هوج كويج خدوتها بأرضيتها وحداثتها وينوكها وثرامها الطابقيين. سوبا ذات الملامح الشرقية تترجم إلى الإنجليزية - في موقف معتدل - كلاما عربيا رن به لسه، ثم بعد مجموعة المصادفات يعرف أنها تدرس في قسم اللغات الشرقية بجامعة موسكو، وأنها قادمة من يودلى وستمكث عشرة أيام لدى صديقة لها في هوج كويج قبل أن تسافر إلى برلين فوسكو لإنجاز بحث عن «الحالة الاجتماعية في جمهورية مصر العربية»^(٢٨) وأهه.

كل شيء إذن مهيا لمركبة دون كبحوثية بشهدا شارع شانهاى يكونون حيث تنزل سوبا، لكنه يؤثر أن يتقل مساحة للمركبة إلى لصدق - فتلت آفة لديه - ويستبدل بالصدق بلا منطق مقبول إلا في حدود الثثرة الوصفية مواضع أخرى - في أحدها آثار عيرة سوبا حينما حيا مداعبا إحدى المصيفات الثلاثي خدمته في الطائرة، مصادفة! - أدرك أنه أسر تماما سوبا!

وبكى.. جارتة كارولين الألمانية تدخل في عطيظاته فجأة بعد التقائها به مصادفة في سترال رود، ثم تنام في فراشه نصف عارية

والى صعوته «مساهم الخميني» بلفظنا أكثر من حمل لا يتفق والسياس الاجتماعي للعصر، وأكثر من حمل قد يكون مرويا من جدلية العصر نفسه، أو قد يكون رجعة لأحلام لا تنفي كثيرا أو قليلا بالإجابة عن أي تساؤل في أية قصة. ومن قبيل ذلك القصة التي تحمل عنوان «المجموعة» (٢١٨)، وهي رغبة معتلة في سيدة جميلة جمعتها بها سيارة أجرة، ويوشك زوجها الشاب على أن يموت في الطريق الزراعي إلى الإسكندرية.

وكذلك «وقفة على الدوب» (٢١٩) قصتان يستغني ثانيهما عن الأول الذي تقع أحداثه في الطريق الزراعي إلى الإسكندرية أيضا، وهي تشجع بوشاح أخلاقي وتسم برنة خطافية عالية.

ثم «الغضب» (٢٢٠) فاجعة في قالب تهذيبي تتولى صنعه راقصة لم تمنحها نصائحها ودعائها من أن تستسلم لإبراهيم المشرود المتعطش الذي سطا - في أثناء احتراق القاهرة - على دكان الجواهر ليظهر بهند نخب أ

و «الأصابع العارية» التي أودعها قيمة عن الإنسان الذي سيظل «وحش الوحوش» جميعا منذ فجر التاريخ.. منذ نهوض إلى القرن العشرين عهد الفرنسيين في الجزائر، وهو وحش الوحوش (٢٢١) وكان يمهّد لقتل نرى بؤوى سيدة جميلة بعد استشهاد أبيها.

...

وتبقى القصص الريفية بالمفهوم الضيق للريف، كـ «الريف» الذي يظهر - عرضا - في قصة مثل «الرفيق» و «الأصابع العارية» نفسها. وهنا - بصفة خاصة - قد يضطر إلى أن تعود إلى ما قبل «سبعينات» بالقدرة الذي يكون ضروريا لتعميم صياغة البدوي على قاعدة التوحيد الكامل بين الشكل والمضمون (٢٢٢).

واستناداً إلى هذا لا يكون موضوع القصة - أو موضوع كل قصة لدى البدوي - إلا مساحة مكاتبية روائية لتشكيل فكره عبر شق الظروف. ولابد من الاعتراف بأن هذا الفكر لم يكن من الشعب والعمق بحيث ينوع موضوعاته، ويبحث بمحدد مضمونا ما أو مجرد معارضة - أو موافقة - للصدام الذي وقع بين مصالح الفلاحين وانحراف القيم عليه.

لقد انعكس ذلك على صياغاته، ومنها نقل فيها، وحتى لو اهتمنا عشاقه من القراء - وهم كثيرون سواء كانوا محافظين أو ليبراليين - لابد من وصفها بالتجريدية والرمزية (٢٢٣) ثم بالتكرارية التي تعني أنها غير متنوعة فهي نموذجان، وإن شئتنا الحصر الأدق نموذج واحد لم يتكرر كثيراً وتتمثله قصة «المهذول» وما يعرض فيه للسر والمعبدة. ويمكن إحصاء قصته «ساعة الضحكة» الواردة في مجموعته «هزلة على السطح» لهذا النموذج، وقد استمد فكرتها من ذورة الحياة وإشراق الإنسان على النهاية حيث يتقوى بريقه مؤدنا بالانطواء الأبدي.

وثمة نموذج تردد كثيراً ولم يكن فيه غناء كبير إلا حيث يعرض خطفاً للحرب أو لمعارضة الهرميين - وبعضهم مثالي - أو لمقاومة الإنجليز،

حيث يقف عند الفئات المتوسطة والكادحة التي تمجد النضال الوطني ويتخلط بتخصص للبيئة التي من قبيل «الجريح» في الإصحاحية، و «هزلة على الجانب الآخر» في القاهرة.

ويمتاز النموذج الأول - لأن الثاني عادي جداً - بتخصصه من المقدمات الوصفية التي تبعدنا غالبا عن فة الحدث، وبخاصة إذا كانت لا تقف على السبب أو الأسباب التي من أجلها تتابع الأفعال. وهو يشارك كل قصصه - في مختلف مجموعات - في عدم تقدم النهاية على البداية مع أن البدوي قادر غنياً - في طنا - على إخراجنا بالسرود والإجابة عن «كيف» التي مطالعنا بين الحين والحين. ومن ناحية أخرى لا يعمد إلى «الحركة» السريعة الملاحظة التي تظهر غالبا في قصصه التي احتار مسرحها الصين واليابان، أي أن الغالب على هذا النموذج الإيقاع البليغ نوعاً، والاتكاء على التحليل الذي قد يخلل لعدم وجود شخصيات ثانوية تصفه. وقد أنصفت فرجس بطله «العربة الأخيرة» في بلورة عقد يوسف النجار المشوه!

ولا يرى أن البدوي بلبل الكثير ليتخلص من رواية قصص هذا النموذج بتفسير التشكلم، فوقع بدوره في أسر شخصية الراوي - وهذا كان ثابتاً قاراً عند منطقة العزلة التي يصعب فيها رؤية الجماهير على حقيقتها، فلما أجبره الموقف على الخروج من قلوب والمناشئ - مع القديسين - لم يفهم أن ذلك كان دفاعاً عن النفس أمام الموت، وس لم جعل الناس في مثل عزله. أو فتنل لم يستمع أن يبيح حقيقة ضمالاتهم - مع أنهم كانوا متحسين - لما كان من بطله إلا أن لعنهم أو تشكك عليهم كأنهم في نظره لم يفهموا أنهم يدافعون عن بلدهم!

ولقد كان من الطبيعي - على كل حال - أن يطعم قصصه بأسباب من صراع مصر مع إسرائيل، إلا أنه لم يجد الكثير ليقله. وبعل قصة «الجواد والقلوس» في إطار الظروف المتاحة - مع أن بطلها كان ممن شاركوا في ثورة ١٩١٩ - هي أقصى مد وصل إليه فنه بوجه عام. ويؤدي الشيخ عبد الرحمن دوره المقرر له في حرب الاستنزاف، ولم يكن يغلو مظهره من توتر وسجاسة مؤثرين، ولاسيا وهو بطرد بندقته العنيفة - على ظهر جواد - الطائرة الإسرائيلية المهاجمة.

ومن الممكن القول هنا إن الوضع الاجتماعي المصري وحياة الاقتصاد المصري أيضا كانا من ضمن الأسباب التي حددت رؤية البدوي. ولعله أراد أن ويرسم أن معظم المصريين - في تلك المرحلة - لم يكونوا يملكون نصيباً في حاصرهم، ولا استطاعوا أن يستثمروا المستقبل على غريبتون فيه أهم يحتاجون إلى صعب ساعات للعمل المقررة عليهم لكي يرتفعوا إلى مستوى الكارثة.

والا فالدوي كان يندفع إلى التمزق والارتقاء في أحضان روماننا وشرلوت وغوها، أو في قصته «جلوة في الرماح» (٢٢٤) يحمل السطل معترها ويمشق طبيته؟

وبعبارة أخرى يستخدم البدوي بعض الأدوات الفنية - وهي حيل في صممة القصة ويقف بجناحها بحسن استقارها - ليبيان بعض وجوه لانكسارات الحياة وامتداد الأزمة إلى بيوت الله نفسها^(٢٥) بعد أن غرقت النورس وطرححت إلى الحضيض بكثير من القيم ، ومن ثم يتحلق عالم يصعب على البدوي فيه - بحق - أن يتحقق النفس الشريرة ويتعرف أسس مواقفها السياسية كانت أو اقتصادية .

ومن هنا نفهم سرّ رفضنا واقعية البدوي ، لأنها ليست واقعية ! صحيح أن الواقعية ترفض أن تقول الحق كله ، إلا أن مقدار الحق فيها يلزمنا بأن نحس أنها لم تقل سوى الحق ، وهنا تكن مهارة الفنان الكبير ..

وكان في وسع البدوي أن يتضح بأعمال قصصية دفعها الأحداث إلى انبروز كرواية «الأرض الطيبة» مثلا أو «فونتامار» أو «الأخوة كرامازوف» أو «أنا كارنينا» أو حتى «إيفيتو» ورجال في القصر ، وعلى الصعيد المحلي أعمالهم - روايات كانت أو قصصا قصيرة - ثم أعمال نجيب محفوظ فيوسف إدريس مع أنه لم يتأخر في حياة البدوي

تقول إنه كان في وسع البدوي أن يتضح بمثل هذه الأعمال ، إلا أنه - ما يبدو - أوصد الباب أمام نفسه . وعبثا يزعم بعد ذلك أنه تأثر باللازني أو تشيكوف أو بعض الأنداز من كتاب القصة والرواية ، ذلك أن طبيعة قصصه وأسلوب صياغتها ورسم الشخصيات فيها وأخذه بنظام معين في تشكيلها بهدف عرضها العرس المناسب كل أولئك يعنى أن الآخرين كانوا في سياقاتهم المختلفة في واد ، وكان هو في واد آخر ، وإن كنا مسلم بوجود قدر مشترك بينهم ، لم يتضح هو - مع ذلك - بما كان يؤذن فيه بقاص عظم ، كالموت وقصبة لنصير ، بل احسن منه فكيف لنجاهل محمود البدوي الأوهام الأدبية على عصورها المختلفة ، وكتب معظم قصصه - إن لم يكن كلها - متكنا عن ذاته ؟ ترى هل فعل ذلك الكبار من أمثال دوستوفسكي ولسجوى وبلزاك ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ؟

أين وضعه إذا أبعده عن هؤلاء وعن الطلبة في حياتنا من أمثال البطلاني والطاهر وصنع الله أسئلة لا غمك إلا أن تتركها للزمن للإجابة عنها ، وأما نحن فلا نتصور أن محمود البدوي - على طول حياته - أتى بغير جديد .

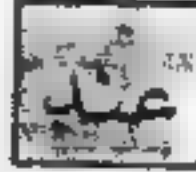
• هوامش

- (١٧) من مجلة المصرية لشأنه للكتاب عام ١٩٧٧ في ٢٠٦ صفحة
- (١٨) صفحة ٥ وتلاحظ بصفة خاصة أن محمود البدوي حاول في هذه القصصة أن يقدم بناء متأسكا ، وآية ذلك - إذا أسلفنا للصادق - بحكام عيوب القصة على أساس وجود ملاقات لم تتعمق قط
- (١٩) في القصة القصيرة ٣٢ (الكتب كتاب رقم ٦٢٧)
- (٢٠) صفر الليل ١٣
- (٢١) السابق ٥٩
- (٢٢) الكتاب الذي من الدار الغربية لطباعة والشر
- (٢٣) ربيع مجموعة القباب الأخير ١٨١ - ٢٠١
- (٢٤) السابق ١٥٨ - ١٧١
- (٢٥) السابق ١٢٠ لا بعدها
- (٢٦) السابق ١٠٩ لا بعدها
- (٢٧) السابق ٥٩ لا بعدها
- (٢٨) مساء الخميس ١٦ - ٢٥
- (٢٩) قصة ٣ - ٩
- (٣٠) حبه ٢٦ - ٣٧
- (٣١) حبه ٨٤
- (٣٢) يصعب ذلك ما أصدره قبل «العرة الأخيرة» عام ١٩٦٨ بالرغم من وجود بعض القصص الناجمة عنها وفكريا
- (٣٣) نحن مرحلة قصصية «الأصمى» في «رجل» التي أصدرها سنة ١٩٣٩ و «في القرية» التي وردت ضمن مجموعته «الكتاب الجلالة» والتي وظف فيها - ربما لأول مرة - القرية أو الحقل فيها بصفة خاصة لإبراز عنصرى القوة والخصوبة في عملية استمرار الحياة !
- (٣٤) فرقة على السطح ١٢٧
- (٣٥) نشرها إلى تحت «الحبار» الواردة في مجموعته «القباب الأخير» ص ٥٦

- (١) راجع : ١ إلى ٢٨ ، ٢٩ ط . للمعارف ، رقم ٣٣ من مجلة الفيصلية دمج في توضيح فكرته إلى أن مثل ذلك القيت غلظ كور - وهو جوج الأداة بريها - حصول سمب باق ولا تصل في القصة إلى مثله إلا بعد مرحلة طويلة في التجهيد والتجيب وكأما المربوب الذي قال الملقى عنه فبا زعم الرواة : إنه قطار كتبه سودهم جلالة ١
- (٢) أصدرت في مايو ١٩٦٠ دار وود اليوسف ضمن مجموعة الكتاب النسخي في ١٦٢ صفحة
- (٣) صفحة ١٢٨
- (٤) ١٣٩ ، ١٤٠
- (٥) ص ١٧ لا بعدها
- (٦) لقة في الطريق ١١٣
- (٧) لقة في الطريق ٥٣
- (٨) تشبه هذه القصة المقابلة أيضا ، ولكن بعد بوليس ، فقد نصب سداد البطة رجل هربت منه ، وبعد سقوطها على جامع المبرعات في قطار القريون ، مات في اليوم التالي في الشرطة ليشت على سراح يصطب النساء بالقتل بعد أن يغشى من وطره ، وكان هذا السراح هو الرجل الذي تصبها
- (٩) السلسلة ، ٨ في مجموعة عفره ووحش
- (١٠) الشيطان ، ٢٤ في المجموعة نفسها
- (١١) فتاة من جنز ، ١٤١ في المجموعة نفسها
- (١٢) تذكر ١٠١ في مجموعة نفسها والتذكر رجالة بيده جليا لإبريز زوج تولاه له فكانت من حبيب شعبي ضميمها الذي انتشرت
- (١٣) عدد ٢١
- (١٤) عدد ٢٨
- (١٥) أصدرتها مؤسسة أخبار اليوم ١٩٧٠ في ١٤٧ صفحة
- (١٦) صدرت في دار الشعب سنة ١٩٧١ في ٢٢٢ صفحة

القصص القصيرة

نجيب محفوظ



- ١ -

يعرف القارئ العربي - وغير العربي على نطاق ضيق - نجيب محفوظ كاتباً روائياً ليس غير فقد شهر برواياته بدءاً من «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥، وانتهاء برواية «الباق من الزمن» سنة ١٩٨٧ ح ١. وكان قد بدأ حياته الأدبية بروايات تاريخية ثلاث تمثل بداية انصرافه إلى هذا الفن وعكوفه عليه بعد تردد بين الأدب والفلسفة طال فترة لا بأس بها في بداية حياته الفكرية (١) وقد عرفه الباحثون المتخصصون كذلك بهذه الشهرة على الرغم من علمهم بكتاباته في القصة القصيرة، بل غزارة إنتاجه فيها بالقياس إلى من شهر بها فحسب، كيوسف إدريس - على الرغم من مشاركاته الروائية الكثيرة في «العجب»، «والحرمان»، «وقصة حب»، و«اليشياء»، و«رجال ولجان»، و«بيروك» ٨٠، وغيرها - ومحمود البندوي وأمين يوسف وحراب وبجي حلق وغيرهم.

ويبدو أن الفترة الرسمية الطويلة التي تفصل بين أول مجموعة لنجيب محفوظ - وهي - «همس الجنون» (١٩٤٤) - والمجموعة الثانية (فيها الله ١٩٦٣) فضلاً عن غزارة إنتاجه الروائي خلال هذه الفترة التي تربو على عقدين (حيث الأقدار - وإدريس - كفاح طيبة - القاهرة الجديدة - حان الخليل - زقاق المدق - السراب - بداية ونهاية - بين القصرين - قصر الشرق - السكرية - البص والكلاّب - السمان والخراف - وتعرف القارئ عليه خلال هذه «الفترة الروائية» الطويلة - هي التي تركت هذا الأثر الباقى من «رواية» في محفوظ دون غيره. (٢) يضاف إلى ذلك وسائل الإعلام المختلفة التي قدمت مؤلفاً «لثلاثية» و«القاهرة ٣٠» (القاهرة الجديدة) و«اللص والكلاّب» و«السراب» و«بداية ونهاية» في أعمال سينمائية عُرف لدى جمهور مشاهد في نطاق واسع. بعد أن ضاقت دائرة «الجمهور القارئ» أمام هذا الزحف المرقى في أبعاده الثلاث (المسرح والسينما والتلفزيون).

والوقوف على عناوين مجموعات - همس الجنون ١٩٤٤، و«دب الله ١٩٦٣» و«بيت سيء السمعة» ١٩٦٥، و«حجارة القط الأسود» ١٩٦٩، و«نحت المظلة» ١٩٦٩، و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» ١٩٧١، و«شهر العسل» ١٩٧١، و«الجريمة» ١٩٧٣، و«الحب فوق هضبة الهرم» ١٩٧٩، و«الشيطان يعظ» ١٩٧٩ - يحلنا لمحاول التأمل في دلالة الاختيار من داخل كل مجموعة ودلالة التسمية من حيث مضمون العمل أولاً، ثم من حيث الفترة التسمية بالمرحلة التاريخية التي صدرت فيها المجموعة، على أساس أن الأدب العظيم يصدر بتلقائية تعبيرية في المقام الأول - عن وعي بهذا أو بغير وعي - وأنه يسوق - حقاً - إلى تفسير ما، لمرحلة ما، من مراحل حياة الفرد والكيان الاجتماعي على السواء.

حلمى بدير

وفصلاً عن مجموعة القصص غير المنشور في بدء حياة كاتبنا القبية ، فإن الجهد الأول الذي قدم منه بعض المنتقيات - الحيدة في ظنه - في مجموعته الأولى ، يمثل - في تصوري - مرحلة التجريب الأولى في حياته ، وهي مرحلة يبدو فيها جهد الاختيار بين «الإبداع» و «الكتابة النقدية» أو بين «الأدب» و «الفلسفة» - بحكم دراسته الجامعية .

وهذا الإنتاج الأول الذي حاوله في نهاية الثلاثينات لم يكن يبرزه حامل « ثقة » في «القدرة» القبية بحسب ، بقدر ما كان في حاجة إلى «ثقة» في طبيعة الأرشيف القبية التي يمكنه الارتكاز عليها في هذا المصارع ، ولثلاثينيات كانت مرحلة متوسطة بين نشأة الفسيفساء القصص القصير والرواية ، وكان صراع الاستمرار لا يزال قائماً فضلاً عن «جهد» التجريب . ولم تكن المحاولات الأولى في «مدرسة الحقائق» قد وجدت لها جمهوراً مشجعاً ، أو بمعنى أدق لم يكن ذوق الجمهور القاري قد استوعب ترك «عنائية القصيد» الموروث ، إلى واقعية فن جديد ، يتحد من الإنسان العادي نموذجاً له ، ويصطنع لغة العامة - أحياناً - أسلوباً حوارياً له ، ومع ذلك فإن حصراً يولوجرافياً لقصص نجيب محفوظ قبل مجموعته خمس سنوات^(١٢) يعطينا عدداً لاقتنا من القصص التي نشرها نجيب محفوظ من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٤٦ تقريباً . وقد وصلت هذه القصص في مجموعها إلى أربعة ومبعض قصة قصيرة ، فمضى بعدها فترة طويلة - سبياً - من حياته - عمدين تقريباً - قبل أن يعاوده التحين إلى لقصة القصيرة مرة أخرى ..

واختيار الكاتب لمعان إحدى قصصه ليكون عنواناً للمجموعة تفيد مسبقاً ، لا يمثل دلالة غبية سوى وفوف المؤلف عند عنوان حال ، يحاول به جذب انتباه القاري إلى قصة ما . ونحن نلاحظ أن بعض المجموعات قد حملت عنوان قصتها الأولى على الرغم من أنها قد لا تكون أفضلها ، أو أقدمها تأليفاً ، أو أحدثها باعتبار آخر .. مثل مجموعة «همس الجون» و «وديا الله» و «تحت اللظفة» و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» و «شهر المصل» .. كما أن مجموعة «الشيطان يخطئ» لا تشمل عنوان إحدى قصصها وإنما عنوان مسرحية من فصل واحد تنتهي بها .

ولا جدال في أن نوعية انتقاء العنوان توحي بدلالة ما يصطرح في ذهن الكاتب من أفكار ، وهي أفكار في حاجة إلى أن تطرح للبحث ، وفي حاجة إلى تفيد وترتيب - أحياناً - وتنسيق مع غيرها - في أحيان أخرى . وكما نلاحظ نصيحاً كبيراً في «رؤية» الكاتب لواقعه ، وهي رؤية تتصنع من المقارنة - في مجال الإبداع الروائي الذي حظى بنصيب السبق في محافل الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية حول نجيب محفوظ - بين روايته الاجتماعية الأولى «القاهرة الجديدة» وروايته الأخيرة «الباقى من الزمن ساعة ج ١» ، نحظ تطوراً نحو تكثيف دلالة العنوان وانتقال من «المباشرة» إلى «غير المباشرة» ، أو بمعنى آخر اللجوء إلى العنوان الذي يعطي دلالة أعمق ، يمكن أن تتنوع من حيث النظر إلى العمل لغوي نفسه ، ومن حيث ما يشهده لقاء «المتلقي» «بالمندع» ، لتصبح طبيعة ثقافة ووعي المتلقي عاملاً من عوامل اكتشاف جوانب جديدة من الإبداع «المضمون» أو «البنائي» في العمل الواحد .. نجد ذلك في

انتقال نجيب محفوظ من «المباشرة» في «همس الجون» و «وديا الله» إلى «الإيمانية الدالة» في «بيت سيء السمعة» أو «الشيطان يخطئ»

وما يسحب على عناوين المجموعات ، يتسحب أيضاً على عناوين القصص ، على أساس أن الأولى جزء من الثانية ، وعلى أساس أن العنوان في الحالتين جزء من «تكوينات الأفكار» الداحية ، وبمعنى آخر فإن العنوان هنا وسيلة لإعانة «المتلقي»^(١٣) أو تقريره من عام الكاتب

ويتضح من بعض قصص المرحلة الأولى - مرحلة لتجريب - مدى «التقريرية» في معالجة بعض القضايا ، ومدى تفتح الكاتب - عن وعي - على حركة مجتمعه من ناحية ثانية ..^(١٤) ، وكلاهما من سمات مرحلة التجريب عند كاتبنا حتى في مقالاته الأولى وروايته ، فيما نجد نوعاً من الاندماج بين العنوان ومحتوى الأفكار في قصص المرحلة الوسطى والمرحلة المتطورة التي تمثل إنتاج السنوات الأخيرة . ويميل نجيب محفوظ إلى أسلوب «الإضافة» في اختيار عناوينه ، من مثل : همس الجون - دنيا الله - نكتة الأمومة ، وذلك ظاهرة تصاحب أعماله الأولى ، في قصص مثل : نحن الضعفاء ، أدلة الاتهام ، وأعمال الأحرار : نور القمر ، أهل القمة ، صاحب الصورة ، أهل الهوى ، وإن كان الاتجاه نحو استخدام «الجملة الكاملة» مثل «الشيطان يخطئ» موجود أيضاً منذ البدايات في : لبحث عن زوج (١٩٣٧) ، غاب اللفظ (١٩٤٢)

وعلى الرغم من الانتقال في عناوينه بين «المباشرة» أو «التقريرية» و «غير المباشرة» أو «الإيمانية» ، إلا أن نجيب محفوظ لم يصبح إلى استخدام الكليشيات الرومانتيكية التي كان قد شاع استخدامها في القصص القصير أو الطويل ، في مرحلة ما بين الحربين ، واستمرت حتى منتصف الستينات على وجه التقريب ، وهي كليشيات تعقد «المتلقي» الإحساس بالحداثة في العمل الفني ، والشعور بأنه أمام بعض الحكايات المخرجة .. التي لا تتبع من واقع محيط به أو يتعامل معه^(١٥)

وقد تنوع حجم القصة القصيرة عند نجيب محفوظ تنوعاً يتراوح بين قصير يصل إلى أربع صفحات (درج بعض الباحثين على حساب حجم القصص بعدد كلماتها) ، وطول يصل إلى سبع وتسعين صفحة ، كالمعارق بين «بدلة الأسير» (همس الجون) و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» . وهذا التنوع لا تسم به مرحلة من مراحل حياته الأدبية ، ولكنه تنوع صاحب حياته كلها منذ محاولاته التجريبية الأولى ، حتى محاولاته التجريبية الناصجة الأخيرة . مع ملاحظة أن إسراع بحسب محفوظ يتم بالتجربة المتجددة مع كل مرحلة من مراحل إبداعه ، وهذا ما أتاح الفرصة أمام الانجذابات النقدية في الأعمال النقدية لتتحد طريقها إلى إنتاجه ، بين تفسيرات اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية ، أو تقسيم مراحل إبداعه إلى مرحلة تاريخية وأخرى اجتماعية وثالثة نفسية . أو تقسيم إنتاجه وفقاً لتيارات مدعية أدبية أو بدنيولوجية ، فهي رمزية أحياناً واقعية أحياناً أخرى بل رومانسية في بعض الأحيان ، وهي يمينية مرة ، ويسارية مرة أخرى ، بل ماركسية في غيرها

ولم يتدخل حجم القصة القصيرة هذه في تركيبة مضمونها ، أو العكس ، فلم تكن طبيعة المضمون سبباً في حجم القصة القصيرة هذه وأقل أن هذا النوع راجع إلى عدد من الأسباب قد يكون من بينها نوع وسيلة النشر ، فمن المعروف أن كل إنتاج نجيب محفوظ القصص القصير بشرى الصحف والدوريات قبل أن يجمع في مجموعات ، وقد حظى الملحق الأدبي بالأهرام بنصيب وافر من هذه القصص ، بل بعض الروايات بدءاً من بداية الستينات (نشرت ملحة الحرافيش سلسلة مجلة أكتوبر ابتداء من العدد الأول لصدورها سنة ١٩٧٦) حتى «الباقى من الزمن ساعة» من أول يناير ١٩٨٢ إلى ٢ إبريل ١٩٨٢ (وقد نشر في آخره الأخير من هذه الرواية إلى تمام القسم الأول منها وبليه قسم ثان)

وقد يرجع سبب ذلك النوع إلى طبيعة التعبيرات المهيمنة في اتجاهاتها المتنوعة ، وقد يرجع - وهو الأكثر أهمية - إلى طبيعة الرؤية ، من حيث نوعيتها ومدونها ، ومحتواها ، خصوصاً أن رؤية نجيب محفوظ تتكاتف فيها محمولات متنوعة تنبع من إدراك متميز لحركة الواقع بكافة أبعادها .

ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من قصصه القصيرة الذي يصل في مجموعه إلى حوالي مائة وخمسين (وهو ما نشر في مجموعات فقط دون العدد الآخر الذي لم يشر في مجموعات ولم يعد إليه بتفصيل أو غيره بعد نشره أول مرة في بداية مرحلة التجربة الأولى) . يتراوح بين العشر وعشرين صفحة وهو ما يميز طبيعة حجم القصة القصيرة هذه ، وهو ثبات لم يتأثر بأنواع القصص القصيرة القصيرة - خصوصاً يسمى بالأقاصيص - الذي عرف في بعض أعمال بعض لعلامه الغربيين^(١٧) و انتقل إلى عدد كبير من كتاب القصص الجديد في مصر والعالم العربي^(١٨)

• • •

- ٢ -

وبلاحظ في متابعة إنتاج نجيب محفوظ القصص أنه يتنوع بين قصة قصيرة ورواية وفقاً للسميات التي تحيط به كإسناد يتعامل مع واقعه بوعي ، فلاحظ أن فترات الإبداع الروائي تختلف عن فترات إبداع القصص القصيرة .. فنجد أن القصة القصيرة عنده تزدهر على ثلاثة مراحل

- مرحلة تجريبية أولى وتمتد بين سنتي ١٩٣٢ و ١٩٤٧ .
- مرحلة نضج ثانية وتمتد بين سنتي ١٩٦٥ و ١٩٧٣ .
- مرحلة تطور ثالثة وتبدأ مع سنة ١٩٧٩

ومن المتوقع أن يجد هذه المراحل الثلاث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة الواقع الاجتماعي وحركة التاريخ ، وهو ارتباط يميز إنتاج نجيب محفوظ الروائي والقصص على السواء . ولذلك نلاحظ شدة تعاقب بعض الأفكار فيه وإحاحها في فترات هي - عادة - فترات مدتها يتعلق بحركة المجتمع ، وهي أفكار لا يجد مناصاً من التعبير عنها سريعاً في هذا لشكل الفني المسجع ، لأنها لا تخضع لانتظار الإبداع الروائي ، الذي يمر - عموماً - من إطار النص الكامل مجموع الصاعقات الحياتية اليومية وهذا فإن المراحل السابقة تتخللها مراحل الإبداع الروائي والطويل بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٦٥ وبين سنتي ١٩٧٣ و ١٩٧٩ ..

(هذا مع ملاحظة أن نجيب محفوظ بعد الخمسينيات كان إنتاجه يشر أولاً بأول ولم يكن يتظر الناشر طويلاً) . وتعتبر القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - مع ذلك - من موقف فكري يتكاس من خلال حريته بناء العمل الفني جميعاً .. والذي يؤكد هذه الحقيقة أن نجيب محفوظ لم يحدث أن حكى لنا حكاية .. ولم يحدث أن شغل يحدث ما «لطرفه» أو «لغرابه» أو «لامتاع» أو «لتسلية» أو «لتريحة وقت فراغ» ، فالحديث عنده جزء من بناء فكري متكامل ، لا تكن قيمته في ذاته . أو في إطاره الخاص ، وإنما تكن قيمته بالقياس إلى أحداث معاصرة ، أو إطار فكري يحيط به . ولهذا نحن نلاحظ تدرجاً كبيراً في «تكتف» الرؤية عند نجيب محفوظ من عمل إلى آخر ، بحيث تصبح إدلالة الفكرية - عنده - أكثر كثافة في أعماله المتأخرة منها في أعماله الأولى . وهو ما نلاحظه من القراءة النقدية لبعض قصص «عش الجحون» مقارنة ببعض قصص «الديوان» .

ولا ينتهي عذاب الإنسان وعناؤه في قصص نجيب محفوظ ، وهو لا يستطيع أن يكتب في غير هذا ، ربما إحساساً منه بالمظلمة الشديدة التي يرى غيره من الكتاب يقع فيها ، فهو يصور مأساة الحب الذي عذرت به «ذات الشعر الذهبي» ، ويحس بمسؤوليته ككاتب لا «كلاعب أكروبات» هذه التسلية وإظهار البراعة في التعبير عن حكايات الصية من المراهقين ..

ويمكن تتبع فكرة هذه القصص «للطفل» - «عش الجحون» - «ديوان» - «دينا الله» - «سوق الكانتر» - «بيت سيء السمعة» - «أهل القصة» - «الحب فوق هضبة الهرم» .. لرى كيف تطور المحتوى الفكري عند كاتب حول إطار واحد وهو «السرقه» ، فوعيتها وكعبيتها وتطور حركتها بتطور حركة المجتمع ، وموقف الهيئة الاجتماعية في كل حالة من حالة ، ووعي هذا رؤية الكاتب النابعة من إدراكه الواعي بمحتوى السرقه في «الطفل» من حيث هي قوت الفقراء ، ومن حيث هي تمرد يحتل به البعد الاجتماعي بغيره من الأبعاد في «دينا الله» ، ليمركز على رحابة السلطة لها في «أهل القصة» (وهذا التعبير يتطوّر على معنى عميق عند نجيب محفوظ في فترة شاع فيها تمييز «أهل الثقة» و«أهل الخبرة» .. وله قصة قصيرة مطولة تحت عنوان «أهل الهوى» نشرها على جرائد في العديدين الأول والثاني من جريدة «حايو» ١٩٩١)

«والطفل» أو «طه سنقر» حتى مفهى أبوه ليس وأنه تسرق الدجاج .. «وعش إبراهيم» - في «دينا الله» - ساعى في مصحة حكومية يستولى على رواتب الموظفين ويذهب إلى الإسكندرية مع «بائعة البانص» - ليعق الرواتب معها ويستسلم بعدها ليكون ما يكون وفي «سوق الكانتر» تسفل «الجاكنة» من يد لأخرى - لتشت - في دورابها - «القص» - الحقيق ، وفي «أهل القصة» تستر النصيحة تحت «قواتل الانتفاخ» وفي حبايتها ، ولا يصير المحتوى في كل الحالات وإن اختلفت مقاييسه ومطاييره الفكرية

وستطرح - بالمثل - أن نجد مثل «الحلم» عند نجيب محفوظ وصحا في بعض قصصه القصيرة - كمهرب من واقع لا يحقق مثابة واحدة من مثاليات المدعى الإنساني . (أنظر «زجلاوى» ومعري الحلم فيه .

و«جعل والعسكري» في مجموعة «دنيا الله» ثم «حلم» في «حجارة القط الأسود» و«الساعة السابعة» في «الحب فوق هضبة الهرم» ثم تكثف «الرؤية الفنية» في «رأيت غيا يرى الثامن».

ولا يتوقف الإطار الفكري عند كائنات من النوع من مرحلة إلى أخرى، ويوضح نموه أبعاداً جديدة، وتصبح الرؤية الفنية عند، لتتوسع بين مرحلته الثلاث نوعاً ثرياً بناءً

وبدأنا نطرق على المرحلة الأولى عنده «مرحلة تجريبية أولى» ملائها شهدت البسور الأولى لأكثر أفكاره التي تمت بعد ذلك في قصصه ورواياته.. وهو ما نجده في هذه المباحة المربصة في عالم القصة القصيرة، والتي وصلت في مرحلة «خمس الجون» إلى حوالي أربع وسعين قصة. عرك حلاها الكاتب الأفكار والأسلوب واللغة، وحاول أن يطرح أشكال القصة المختلفة لقبول محتوى في يريد التعبير عنه ولهذا لمرحلته الثانية والتي عاينها بعد عقدتين من الزمان تظهر لنا كاتباً متمرساً للقصة القصيرة، يتعامل مع محتوى وشكل لا يقبله غير هذا النوع، وهي - أيضاً - مرحلة تجريبية وسط تسلم إلى مرحلة ثالثة. تبدأ بعد سنة ١٩٧٩ في «الحب فوق هضبة الهرم» وقد اكتملت وسائل «التكثيف»، وتفوقت «الرؤية» على وسائلها.. وتدفقت بعض قصصه بفكر كبير من الوعي الفني المتحرس

ولا جدال في أننا أمام كاتب «يتبنى» انتماء كلياً لمصر ومجتمعها. وهو يتبنى لأكثر أجيال مصر «القديمة»، وامتازة كلياً «ببنو كنزيمة» حب في مصر، تبدو في كافة ما يكتب، رغم أنه أبدأ لم يصرح موقراً ذلك وقد تشرب «مصرية» منذ طفولته.. فلما مع ثورة ١٩١٩.. يبدو واضحة في عيونه فقد كان في الثامنة من عمره وقتها.. وعرف الحزن على الموتى (همى في الثلاثية) كما عرف الحزن على بعض الأحياء

«وثنائية» يجب محفوظ في قصصه القصير لا تنجح المرحمة «بلندية» كما تنجح رواياته، وهي «ثنائية» لا تترك مجالاً لافراس «لواقعية» أو «المرربة» أو «الرومانتيكية»، إذا أسأ «توظف» هذه المذاهب جميعها «كوسائل» لإبرارها، والمكوف على مضمونها ومحتواها ومبادئها.

«دنيا الله» مزيج من خيال الرومانتيكية، ومرارة الواقعية، واستسلامية الرمزية.. فهي حلم لم إبراهيم أن يتم بما ظل محروماً منه حيله حياته، مال وفناء صمراء الشمر والمال ليس له فهو مجموع روائب الموظفين في شهر، والفتاة ليست له فهي لغيره وقتاً تريد. وهو حلم يتحقق دون نظر لعاقبة، وهي واقعية مرة مثل حياة عدد كبير من الأفراد يمثلون في الموظفين الذين ضاع منهم راتب شهر وكيف تكون حياتهم بسبب ذلك، بل ما يمكن أن يترتب على ذلك لعدم من الأشهر. وهي مرة كمرارة حياة «عم إبراهيم» ومرارة حياة الصبية باتمة ابصبيب والحسد، وهي مرارة تعقب الحياة القاسية لهذا السارق الذي كان كل ذنبه أن أراد أن يعيش بعض الوقت في أعريات أيامه، فلم تنجح له الحياة هذا إلا من خلال السطو على أملاك الغير، المال، والفتاة. وهي استسلامية الرمزية كحياة عم إبراهيم.. والرمزية هنا تثيرها كلمات فالها بعد أن دخل مسجد أبي العباس.. وصلى ركعتين تحية للمسجد ثم

جلس موليا وجهه نحو الحدار. كان يعالي حزناً جليلاً ويأساً رائعاً وناجي ربه هامساً - «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي ولا ما يحصل لي كل مكان. صغيرة وجعيلة وشريرة أيرضيك هذا؟» وأبناي أين هم أيرضيك هذا؟. والعالم يطاردي لا شيء إلا أني أحبك فهل يرضيك هذا؟. وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة أيرضيك هذا؟. وأجهش في البكاء. ولما أخذ يبعد عن الجامع فاجأه صوت ينادي، عم إبراهيم، فالتفت منهشاً بلا إرادة فرأى جباراً يتقدم منه في ظفر ونشف فأدرك من منظره أنه مخبر فتوقف مستسلماً قبض الرجل على مكبه وهو يقول

- أنتنا في البحث عنك الله يصبك.
ولما وجده - وهو يسرق أمانه - مستسلماً فحصر العينين قال
- تقدر تقول لي ماذا فعلت لي تلك القطة وأنت في هذا العمر؟
اجسم عم إبراهيم، ثم رفع أصبعه إلى فوق وهو يهضم:
- الله..
ندت عنه كالثيلة^(١١)

هذه الكلمات تغلب المصوى السابق رأساً على عقب، وتترك عدد من علامات الاستفهام الكبيرة التي تحاول تفسير كنه الحدث، ودلالته. ولا شك أن هذه «الثنائية» تكفي وراء تعدد التصورات بين الواحد، حيث تتمثل رؤية من نوع «لكل منق منها ثابته» تنظورات النابعة من طبيعة الثقافة والتفكير، ولهذا فلا يستطيع إزاء أعمال بحيب محفوظ أن نجزم بتفسير دون آخر، فمحمود في «الأعمال» في تتناول المرحلة الثالثة من مراحل إبداعه القصص.

وتكفي «الثنائية» الصادقة وراء انتماء عيشية «هتري أو احتير» المادح أو المفردات نجد ذلك في البحث عن «رعبلاوي».. حيث يبدأ البطل في البحث عنه. لأنه «ولي صادق من أولياء الله» وشباب المصوم والمناعب، ويقوم بسؤال:

- الشيخ قر بخان جعفر. وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالهاماه الشرعية.. ترك الحى وأقام بجاردن سيق.. ومكتبه بميدان الأرهاق
- صاحب محل ليح الكتب القديمة الدبية والصربية.. وكان ليلاً غنيلاً كأنه مقدمة رجل برع البرجواي

- شيخ حارة الحمى
- حسين الخطاط بأب الغلام.
- الشيخ جاد للفس المعروف بالضمكشية.
- الحاج وسر السهورى غانة النعمة بشارع الأبق.

يتبنى كل من يجرهم البحث إلى الدين بشكل أو بآخر، فهم إما «شيخ» أو «حاج».. ولكنهم «متصفون» بالدين محض، «لأول» يتحول إلى «جاردن سيق» وميدان الأرهاق ليحجر في المتأوى والقضايا الشرعية، ويتاجر الثاني في علوم الدين والتصوف، والثالث شيخ «يعرف»، ولكن معرفته لا تتعدى تتبع أحوال الناس في «الحارة»، ويتاجر الرابع في اللوحات الدبسة بخط «أسماء الله» «والرسول»، والخامس «شيخ» في «الأخا».. والسادس «حاج» ترى يودى طفوسه كل ليلة في «حالة».. وهم جميعاً يتمون سكتاً

وولاء مصر القديمة : خان جعفر ، ربح البرجاولى ، أم الغلام ،
التيكشية شارع الأبي . وهم - جميعاً - لا يستطيعون تقديم العون
لصاحبا ، لأهم لا يملكون تقديمه . وهم - جميعاً - يظنون أنهم
يعرفون « زحلاوى » . وهم - جميعاً - يدلون صاحبنا على مكان
لا يثر عليه فيه . و « الحاج ونس » هو الوحيد الذى يراه زحلاوى ،
لا يلتق به إلا وهو فى حالة سكر تام . كما أن « الحاج ونس » لا يحدث
إلا من يشركه الشراب .. ولا يحضر « زحلاوى » سوى فى غيرية
« سكر » البطل . ولكن زحلاوى يشفق عليه ، فلا يرى البطل ما يراه
إلا وهو فى حالته تلك

وليس فى قصة كهذه حدث ، كما أنها ليست قصة « محترقة » هدفها
« النسبة » . وليس لها « نموذج بشرى » لا نفعه ، ولا نراه يعايشنا ..
ومع ذلك فلا نستطيع أن نتفق على مغازها أو مدلولها . وهى قابلة لأكثر
من تفسير ، وهى « واقعية » ، « ورومانتيكية » ، « ورمزية » ، « وجودية » ،
بل « عبثية » . ويستطيع كل متلق أن ينظر إليها من هذا المنظور أو ذاك .
ويستطيع من خلالها أن يطرح أكثر من سؤال ، وأن يبحث عن أكثر من
جاية .

والرمزية وحدها لا يمكن أن تكون تفسيراً لعالم عجيب محفوظ فى
قصصه القصير على وجه الخصوص . ولنا من نماذج ما يؤكد أن مفهوم
« الرمز » وحده لا يصلح مدخلاً لعالمه ، يمكن تفسيره من خلال . وأظن
أن البديعية الأساسية فى مجال « الرمز » أن يكون هناك « اتصال » بين
« المثلث » ، « المبدع » ، وأن تكون وسيلة الرمز واضحة للطرفين ، بل أن
تكون « الممرورات » معروفة بينها على الأقل . فما أن يترك « المحرق »
للإجهاد مختلف من متلق لآخر ، فذلك أمر يقضى إلى ضيائية لا تحلها
الرؤية الرمزية ، من قريب أو بعيد .^(١٠)

ولعل الموقف من « المذهبية » بالنسبة للقصص القصير هو الذى
يحدونا إلى الأخذ « بالانتمائية » ، لا باعتبارها العوض من اتجاه من
الاتجاهات المذهبية ، ولكن على أساس من اتساع دائرة الإحساس
بأنواع المعيش ، وشمولية النظرة النقدية لهذا الواقع ، وتعدد وسائل
التعبير عنه ، بدرجة قد تتساوى فى العمل الواحد .

وأهم ما يمكن أن نتوقف عنده فى قراءتنا لقصص نجيب محفوظ
القصير فى المرحلة الثانية ، قصصه « سوق الكانتو » و « سائق القطار »
من مجموعته « بيت مى » السبعة .. ثم « تحت المظلة » من مجموعته
« تحت المظلة » و « تحقيق » من مجموعته « التجربة » . وهى مجموعة
تشمل بدء المرحلة الثانية سنة ١٩٦٥ ، وانتهاءها عنده سنة ١٩٧٣ ..
وهى كذلك مجموعة يحتاج تأملها إلى قدر كبير من التركيز والتأمل ، وقدر
أكبر من نوعى « بانائية » نجيب محفوظ الواعية بواقعه .

فى « سوق الكانتو » يعرف « حسونة » و « رمضان » و « شكل »
و « عطية الحلوى » و « عبدون الرفاء » و « الوجه » والقصة تدور
حول « جاك » تذكرنا « بمطعم جوجول » يسرقها « حسونة » من
« شكل » ويبيعها « لرمضان » البائع فى « سوق الكانتو » . ولا يعلم أنها
تحتوى عن « تعب العمر » ، ولكنه يعلم بذلك من أصوات عراك
« شكل » و « روجه » ، فبدأ عملية تعقب للجاك ، عند رمضان الذى

يجبره أنه ناعها لعطية الحلوى الذى أرسلها بدوره إلى عبدون الرفاء
وعندما يصل حسونة ورمضان إلى عبدون ويصلون إلى « تعب العمر » .
يكون شكل قد سد باب الدكان وخطف المبلغ من يدهم قبل اقتسامه
ولكنهم سرعان ما يحاصروهم البوليس ليقادهم جميعاً إلى القسم . ثم
ينتقل المكاتب إلى هناك ليرينا صاحب الجاكبة الحقيقى ، الوجه الخطى
من سيارة مرسيلىس :

« دمق الوجه على سيف الضابط بنظرة امتنان ونعم :
- همة عظيمة حقا !

فقال الضابط بلهجة ساحرة وهو يطمعه بنظرة ذات معنى :
- أرجو أن تكون فى موضعها !

ولقى الوجه وتأكدت ظنون طالما ساوره ، ولكنه كان شديد
الخطر ، وعلمه أن يستزيد من هذا الخطر مستقبلاً ، واستطرد الضابط
قائلاً بلهجة الساحرة :

- مبارك عليك ! المال الخلال لا يصعب ! ..^(١١)

وهذه الفقرة تطرح وراءها سؤالاً .. من السارق ؟ ومن
المسروق ؟ وما المسروق ؟ وهى أسئلة ليس لها إجابة ، ولا فائدة
المهد الذى قد يفكر متلق فى بذله للوصول لإجابة عليها يكون محدداً ،
إذ أنها من هذا النوع من الأسئلة التى لا يتعدى دورها تفتيح الأدهان ،
وإثارة الانتباه . وهنا يمكن للمفسر الحقيقى لمثل هذا النوع من
القصص ، للادخ الحداثى الذى يعطى انطباعاً أولياً بسطحية محتوى
يمكن أن يكون محمراً لحدث يقع كل يوم ، وفى أى مكان ، فى مصر
أولى العالم ، فليست فيه خصوصية زمان ، أو مكان ما ..

وعندما يخاطب الضابط « شكلاً » « أتعبتنا أسبوعاً كاملاً الله
يتعبك » .. إنصرف الذهن إلى جملة مشابهة قالها « الهير » « لم ابراهيم »
فى « دنيا الله » « أتعبتنا فى البحث عنك الله يتعبك » .. وهى « جملة »
تجلب الذهن إلى مقارنة بين الحالين .. « ظلال » المسروق ليس لأحد
معلوم فى « سوق الكانتو » ، وهو روائى المظهرين فى « دنيا الله » ، مع
ملاحظة دلالة انتهاء اسم القصة فى الحالى وعلاقته بالحدث ، كما أن
الهدف من السرقه مختلف وإن كان « الحرمان » و « الحاجة » وراء
الحدثين . ويمكن أن تكون نهاية « دنيا الله » نهاية منطقية ، أما نهاية
« سوق الكانتو » فقد تركت علامة استهزاء واضحة ضخمة حول ما
يعرفه الضابط عن هذا الرجل ، وما علاقة هذا الوجه بجاكبة بالية بـ
« تعب العمر » .

وبعد فى « سائق القطار » تركيبة تحتاج إلى تفسير يوضح علاقة
العنوان بالمصنوع ، ودلالة المصنوع ومحتواه ، خاصة مع تكرار جملة
« أنا هو أنا » التى قالها « الصقر » ، وهو أحد الشخصيتين « بالقطار
الديول » ، ثم يفرها « عبد القهار » سائق القطار رداً على المقتبس ، ثم
يختم بها « الصقر » حديثه الذى وجهه إلى صاحبه فى نهاية القصة

ويشتمر الكاتب « هايرا » الدائم فى هذه القصة ، كما استمره فى
« حنظل » و « المكوى » ، وكما عاد أخيراً لاستثماره على نطاق واسع فى
« رأيت فيما يرى النائم » . والحلم يبدو كعلم « زحلاوى » ليس منفصلاً

عن الحدث وإنما هو مكون منه ، والثالث يشر بما يحيطه منظوره «كأنهم» وهذا ما يصر لنا اقتران صورة «عبد العار» السائق بصورة المحزون التي ألحقت على صاحبنا في يومه كنتيجة لا واعية لرؤية المختلين في النقاش - «الصفير والذب» - وهما الإسمان اللذان تمثلا له - قبل أن يستغرق في يومه - لهدبن الشخصى ، على عكس ما كان يبدو عليه حال رقيقتها الحسناء ، التي تمثل له حسنها في يومه ، وهي غافرة منها ، وكان لا وعيه يريد لها الابتعاد عن هذين اللذين لا يتواءمان - من حيث تكويهما - مع طبيعتها

والحلم في هذا الحدث لم يتوقف عند حدود الكاينة التي يجلس فيها هذا العدد الضئيل ، ولكنه حلم استرج يحزون آخر من عزونات لا وعيه . تحول فيها الصوت الأجنس إلى صوت «عبد العار» السائق ، وأصبح تجسيدا للركاب جميعاً ، ولا شك أن نوعية الكلمات التي سمعها في يومه منها هي التي جعلته يرى فيها «الحزن» الذي يستنبطه الوعي وبسببه «حنة» في النقاش . ييبا يجرده «اللاوعي» ، فيصبح جوناً وخروجاً من «العقلانية المنطقية» . ولهذا فإن انعكاس اللاوعي جعله يشعر أن صاحبنا «يسوق» القطار إلى نهاية غير معلومة ، وهي نهاية مدمرة ، وهي نهاية لا تستجيب في فورانها الذي يتطور سريعاً خلفاً وراءه عدداً كبيراً من الرواسب ، تمثلت في القطار على شكل لأشجار وأعمدة التلويح التي تمر سريعاً بعد اندفاع السائق بلا توقف وعندما تقع الوقعة ويحدث الصدام المدمر يصحو من يومه وقد ظن أنه صرخته قد أزعجت كل من حوله ، بعد أن كان «الجنون السائق» قد انتقل - كالمعدى - إلى بقية الركاب ، بل إلى المفتش الذي أخذ يصرح ويشتم «عبد العار» هذا الذي لا يقيم ورناً للدين أو لأبناء أو لأرواح .

و«تجريد» الحدث على هذا النحو يجعلنا نتساءل : ما الحدث هنا ؟ أهو الحدث في الواقع ؟ أم الحدث في الحلم ؟ الحدث في الواقع - إذا ما انفصل عن الحدث في الحلم - لا يبدو حدثاً ، بل هو مجموعة من الجمل المتبادلة بين ثلاثة أشخاص حول موضوع غير محدد ، وحول أشخاص بلا ملامح ، كما أن الحدث في الحلم غير مكتمل ، فانقطاع يسير والسائق قد جن والصدام المروع لم يحدث إذ يصحو الراكب قبل وقوعه . إذن فلا يمكن أن نمرل الحدث في الواقع عن الحدث في الحلم ، كمشاهدة لتصوير مغزى يهدف له الكاتب .

وهذا النوع من القصص هو الذي يثير لدى الملتقى التساؤل - دائماً - عما إذا كان هناك ضرورة لوجود حدث منطقي يقبله العقل في هذا النوع من القصص ؟ ألا يمكن أن يتحول الحدث ليصبح الملتقى جزءاً مكلاً له ، ليس في الواقع ولكن في إطار التعامل مع النص . وهذا ما يجعلنا نطرح تصور آخر للعملية الإبداعية . نحاول الإجابة عن هذا التساؤل - ما قيمة النص بمرور عن الملتقى ؟ بل ما قيمة النص مع مبدعه وحدهما بعيداً عن مطلق . من أي نوع ؟ . هذا التساؤل يؤكد عدى حقيقة - قد أصبح بديهية - أن النص لا يكتمل - مضموناً وشكلاً وأفكاراً - إلا من خلال الملتقى - وهذا أيضاً ما يصر لنا رفض الناقد لأي تصوير نص من المبدع ، على أساس أن محاولة المبدع تصوير «نص» عملية تشويعية لا تحسب . إن التصوير يأتي من مطلق على درجة من الوعي ،

ولهذا فإن العملية النصية ليست مجرد البحث عن جواب الخوذة والرداعة في النص ، بقدر ما هي عملية تكمة للنص وإعطائه أبعاده التي تعتقد فيه بعمل عن «روية المطلق»

وإذا كنا لا نطلب من القصة «حدثاً منطقياً» أو «حكاية» من أي نوع . فإننا لا نرفض «إيحائية» تثيرها بعض القصص مثقفة الحكمة والمحتوى ، ونترك للمتلقي حرية التعامل - من منظوره - مع النص ، ولهذا نحن نجد في هذا النوع من القصص ما شاع - ابتداءً - من رمزية ..

ولا شك أن «الحلم» يشكل «روية» غاية في الأهمية في إنتاج مجب محفوظ القصير على وجه الخصوص . وإذا كان «الحلم المباشر» يتمثل في بعض القصص التي أشرنا إليها (وفي «حلم» من مجموعة «خسارة القط الأسود» وعلى نطاق واسع في «رأيت فيها يرى الثام») . فإن «لحمت المظلة» في المجموعة التي تحمل اسمها .. لا يمكن أن تكون من قبيل «الحلم المباشر» أو غير المباشر بأي حال من الأحوال ، ولا يمكن أن تكون سوى «حالة» أقرب إلى «الشاعرية القائمة»^(١) تمثلت فيها عناصر «القتل والرقص والحلب والوث والرعده والمطر» على حد سواء

وقد عبرت هذه القصة - في تصوري - عن حالة الكاتب ، وهي حالة تواكب - أو تترتب على - متغيرات تاريخية واجتماعية مصاحبة ، فكانت فيها للرؤية تكانفاً شديداً ، بل تدخلت العوامل المؤثرة في حركة المجتمع . وتداخلت في صنع هذه القنائة الشديدة التي تمثلت فيها «بكسة» الذات الإنسانية إلى درجة يستحيل معها كل شيء : السرقة والقتل والفحش والزنا ، والاحتيال واللامبالاة تحت المطر أو تحت المظلة

وهذه الصور المتتالية المتعاقبة التي أثارت دهشة «المتفرجين» - وكانوا كثيراً - لم تثر الحندي المستظلل بيات إحدى البنيات خوف المطر . وعندما خطر له أن يؤدي دوره . لم يمر وراء «النص» أو وراء الفعل الفاصح في الطريق العام ، أو خلف السيارات المتصادمة ، أو حماري القبور ، ولكنه واجه المستظلل «تحت المظلة» من «المتفرجين» السائلين ، وصوب نحوهم بتدنية لبرديهم جميعاً قتل ، ليطلق هذا السؤال «الحال» وراء كل عمل من أعمال نجيب محفوظ القصيرة - وقد بدأ السؤال سادجاً - ونخطر لكل منلق سداجته بعد كل قراءة ما الحدث في هذه القصة ؟ وما مغزاها ؟

ولا جدال في أن هذا النوع من القصص قد أسقط جداراً هائلاً كان يحول دائماً بين الفنان وبين عمله ، أعنى هذا الجدار الوهمي المسى «بالحدث» . وأثبتت بعض القصص عند نجيب محفوظ ، وعند بعض الروائيين العالميين ، أن الحدث الحقيقي يمكن أن يكون «اللاحداث» في الواقع ، ويمكن أن يكون تكبهاً شديداً للرؤية . على الكاتب فيه مهمة خلق نوع من «التواصل» بينه وبين «جمهور ذكي» ، ليس من نوع جمهور يبحث عن وسائل «النسبة» أو «ترجيبة أوقات الفراغ» .

لقد أصبحت القصة عند نجيب محفوظ عملاً فكرياً له عظمه ، وله أيضا هذا النوع من الجمهور الذكي .. الذي يستطيع أن يضيف البعد

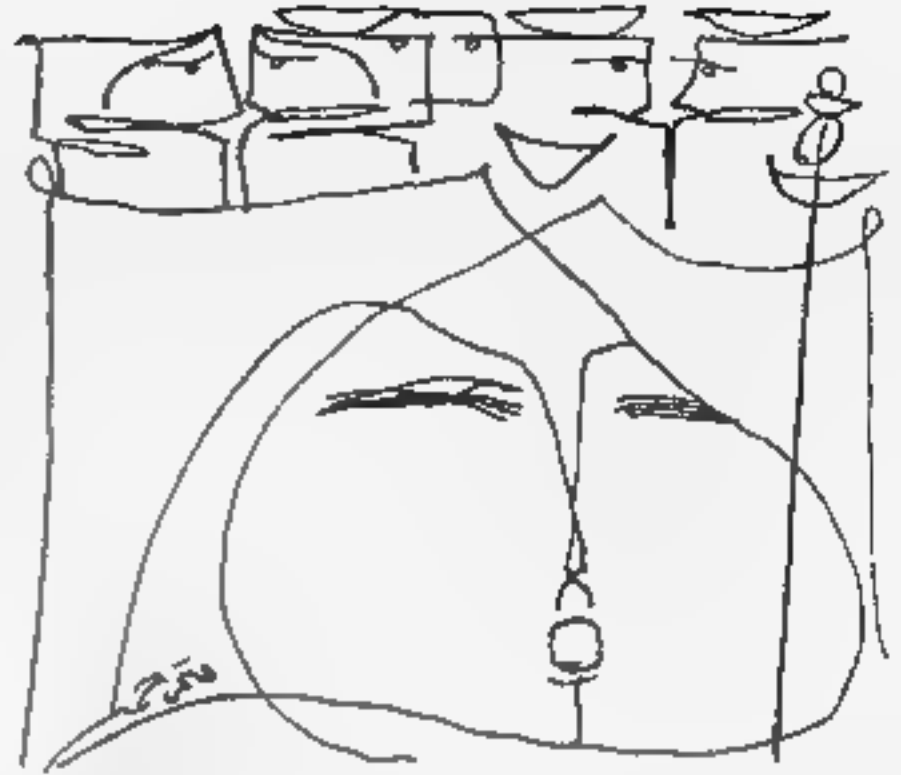
والبراءة ، والبحث عن العدل كمطلب حيوي من مطالب المجتمعات البشرية . ويضاف إلى ذلك ما هو أخطر من هذا كله ، وهو أنه لم يقل شيئاً مباشراً أو غير مباشر ، تصريحاً أو تلميحاً حول أحد هذه الفروض المطلقة

ولاشك أن عمق الفكرة - هنا - هو الذي يجذب إلى أحد هذه الفروض ، والخلق هو الذي يمكنه أن يتعامل مع مضمونها من هذا المنطلق . أما إذا ترك نفسه مع فروضها لظاهره ، وحده يتبع مع بعض خيوط الاتهام والوقائع التي يمكن أن تلبس المتهم ، وسوف يصل - في النهاية - إلى اكتشاف وقوعه في شرك تعامله مع النص كقصة بوليسية . . . يصلح في هياتها بأن شيئاً ناقصاً في حيكها البوليسية . بل تشعر انحراف الاتهام إلى برئ فظاهر البراءة مداند له . وليس هناك ما يبرر انحراف الاتهام «الصمعي» إليه «م يسي لا أنت» . وهو - أيضاً - اتهام غير ثابت ومؤكد . إذ قد يعني أنه الوحيد الذي بقي دون تحقيق . . . وقد يثبت التحقيق عكس ما يخامرنا للوهلة الأولى . وقد لا يتعدى الأمر مجرد «تحقيق» . وهو ما يؤكد عنوان القصة الذي يمثل في قصص نجيب محفوظ جميعاً - في مدى على الأقل - جرئية تكريبية . . . مبرر ها

وإذا حاولنا تتبع بعض خيوط المحتوى في بعض هذه النماذج - التي عرضنا لها - من القصص ، وجدنا في «طفل» و «سوق لكاثر» . . . وكلاهما في «أهل القصة» . . . ووجدنا «حلم رعباوى» في «حاصل المبكرى» و«سائق القطار» و«حلم» و«السماء السابقة» ثم في «رأيتُها يرى النائم» . . . ووجدنا في «تحت المطلة» و«تحقيق» وغيرها . وقد يكون من المجدى تصنيف قصص نجيب محفوظ من هذا المنطلق . وهو جهد شاق ، يحتاج إلى دقة بالغة التأنق في متابعة «المحتوى» الذي صدر عنه نجيب محفوظ ، والخطوط الرئيسية التي تنظم أفكاره . وهو ما يؤدي إلى تأكيد الطبيعة «الاستبطانية» والديناميكية «المنضبطة» في أعماله جميعاً^(١٥) .

ولعل نموذج «أهل القصة» من إنتاج المرحلة الثالثة من مساره ، يمثل في تصويري قبة الوعي بحركة المجتمع عنده . وهو وعي مصاحب لتلك الحركة ، فيؤكد بصورة متتحة تكشف «عناصر الحركة» . . . وتوضح أبعادها للوهلة الأولى . وتكشف هذه القصة ما حدث من تغير في البنية الاجتماعية ، وصعود طبقات وهبوط أخرى ، بل تغير مفاهيم لكل واقعي والمبادئ التي ظلت المجتمع فترة طويلة

والقصة تدور في نطاق أسرة «محمد هوري» صاحب الشرطة وعلاقته - كجزء من البنية الاجتماعية - «برعتر النوري» أو «محمد رعلول» و«وجليحة» من ناحية ، و«رعول رأفت» من ناحية أخرى وعلى الرغم من تركيز نجيب محفوظ - في هذه القصة - على إظهار تلك الطبقة الطفيلية التي استعادت من قوانين الانفتاح و«حورثا» «للجنة مصالحها» ، إلا أنه يكشف مسئولية طبقات المجتمع الأخرى في التمهيد لظهور هذه الطبقة . وهي المسئولية التي تبدأ من «مسعلال» «رعتر» للصابط من ناحية و«رعولول بك» من ناحية أخرى ، خصوصاً عندما لحا الصابط إليه ليرد على «رعولول بك» «مسروقاته» وعندما كافاه



المفلود والذي يؤدي إلى هذا «التواصل» المتشرد بينه وبين الكاتب وأهم ما يبرر قصص نجيب محفوظ القصير أنه يواكب نوعي حركة الواقع المصري الهوى . وهو يتميز بالجزئية بينما تتميز رواياته «بالكلية» . بمعنى أنه يلجأ عادة إلى شكل «القصة القصيرة» المناسبة مع جرئية فكرية تلح عليه ، وهي لا تصح لأبعاد يسوعها شكل «الرواية» . وهو يلجأ للرواية بعد ذلك كشكل في يمكنه أن يستوعب إطاراً فكرياً «شمولياً» أو «كلياً» . وفي محاولة تتج إنتاجه من حيث طبيعة المحتوى التي . وطبيعة النموذج البشرية . يمكن أن نلمح بعضاً لجميع العناصر الجزئية في قصصه القصير ، في إطار كل في رواياته . ولعل توزيع ثرائه حياته على النحو السابق الإشارة إليه بين في القصة القصيرة والرواية كان وراء توزيع «الجزئيات» الفكرية والكلية على هذا النحو .

وفي «تحقيق»^(١٦) تطرح قصة العدالة في منظور ، وقضية الإحساس بالانتماء والخوف منه في منظور آخر . وفكرة ما يمكن أن يقع فيه برئ في محاولاته الصائفة لاثبات براءته . أو عمى أكثر تجريدية وفتح المتهم البرئ في يد العدالة من نعمة أخرى ثابتة

فانتم كان في غرفة يوم رميلة صلب ، بعد منتصف الليل ، ليدخل غريب ليقتلها ويصرف ، ولا يعثر «البوليس» على متهم واحد ، وبعد عدد من المداورات لا يعاد الشبهة عنه ، تؤدي مناوراته إلى توصيل «لبوليس» إليه . . . «لم يبق إلا هو» على حد تعبير الضابط ، الذي قالها «هدوء وثقة»

وعلى الرغم من أن المؤلف يشعر المثلقي ببراءة «المتهم» طيلة القصة ، ويصر على إظهار حوجه الشديد . ومحاولاته التعرف على القاتل الحقيقي لكني يستريح . إلا أنه لا يترك متلقيه في النهاية ، إلا وقد خاومه شك في احتمال أن يكون مظلماً هو القاتل . وهو شك يجعل المثلقي يراجع نفسه مع الأحداث مرة أخرى ، ليحاول المبحث بين طياتها من سبب يؤكد ما خاومه من شك ، أو ما يدعهم «ثقة وهدوء» الضابط

ولا يتركنا المؤلف يشعر أننا أمام حدث يمكن أن يقع محسب . ولكنه يشير في الذهني بعض الفروض المطلقة حول : العدالة ، والانتماء ،

«وعلول بك» بإشراكه معه في بعض «علياته» «الاستثنائية» ، فكلامهما ساعد «رعتر» الفصل السابق على الخروج من دائرة «النصوصية» الظاهرة إلى دائرة «النصوصية القانونية» التي نحتمى بالنظم وللوائح والقوانين الاعترافية ينطوي «رعتر» على عنصر طيب كرم ، يظهر في اعترافه بفصل القضاء وفصل «علول بك» . ويقرر - عندما يعمل في «سوق بيبا» للبصائع المستوردة «قانوناً» - المهيرة «عملاً» - أن يحول إضرافه بالفصل إلى حمل ، فيأخذ إسماً جديداً هو «محمد زعلون» بدلاً من «رعتر النوري» - فهو يتخلى عن «نوريته» ليحول إيجاد مكانة له بين هاتين الطبقتين ، فأحد «محمد» من الصايط «محمد فتحي» و«علول» من التاجر الثرى صاحب السمعة الطيبة «ظهيراً» أمام كل الناس ، وهي محاولة «انتائية» ذكية حتى نجد هذه الطبقة لها مكاناً في المجتمع

ومن العريب أن تصبح شخصية «رعتر النوري» ملجأ «للضابط محمد فتحي» في البداية ، وتصبح شخصية «محمد زعلون» ملجأ له في الـهبة . فالأولى كانت صاحبة فصل ، والثانية كانت صاحبة فصل كذلك . نجأ إلى الأول كي ترد عليه كرامته أمام الثرى «زعلون بك» الذى لجأ إليه لـسـتره «سروقائه» التى سرقت منه في المسجد في صلاة الجمعة . ولجأت «سهام» ابنة أخته إلى الثانية بعدما مدت في وجهها لسبل مع خدائها ، عارضة نفسها على «محمد زعلون» لـسـترها مع ملاحظة أن قضية الزواج بين الطبقات بهذه الوسيلة أو بوسائل أخرى تنتشر كثيراً في قصص نجيب محفوظ ورواياته ليوضح بها نوعاً من أنواع الصعود العليل .

والقصة تكشف الخلل الذى حدث في «البيئة الاجتماعية» . وتلدب الرؤية الواضحة أمام «محمد فتحي» الذى يمثل رقابة القيم المتوارثة ، كما يمثل رقابة القانون . وقد أدى هذا الخلل الذى حدث في «البيئة الاجتماعية» إلى خلل أيضاً في مفهوم القيم ، ومفهوم القانون ، فإعادة كانت وراء رفض زواج «سهام» من شاب في طبقها وطبقها ، والمادة - أيضاً - هى التى حولت المفاهيم القانونية من «تخريب» إلى «استيراد» ومن «رشوة» إلى «عموقة» ، ومن «شكوى الظلم» إلى «حق» أو «موتورية» ، وتستر الكبار وراء بعض اللصوص ، أو على حد تعبير زعتر «كل كشك يكمن وراءه رجل هام بحميه من يمد ..» (١١)

ولامكاد نصل إلى أحد أعمال نجيب محفوظ الأخيرة : «رأيت فيما يرى النائم» ، حتى يتأكد لدينا مايتابعه نجيب محفوظ من تطور ، لم يتوقف عند مرحلة من مراحله ليكرر نفسه ، ولم يحمده عند شكل فى بطل ملتزماً به بعد ذلك ، ولم يمكف على محتوى يستتوف مايجتوبه حتى لا يجد ما يدر ، ولكنه فنان يستوعب بوحى حركة الواقع ، وهو متجدد محكم أنها متجددة ، وهو أيضاً - متحدد في أشكاله الفنية محكم أن حركة الواقع - التى هى مصدره - متجددة فترة بعد أخرى

والانطباع التذوق الأول الذى نخرج به من القراءة الأولى لـ «رأيت فيما يرى النائم» أن حياة نجيب محفوظ الفنية تتراءى له - وقد شارف السبعين - أمد الله في عمره ، في منظور يكاد يحولها إلى وهم واهم

«تقطعت به السبل» وهى غر على عيائه أحياناً يذكرها بعض عطلوط هبائية مهمة تكاد لا تفصح عن تفاصيل جزئية ، ولكنها تتجمع لتصل به إلى الحلم السابع عشر ، وقد دنا من السبعين وشعر شعور من يدنو من هذا السن .

وبين من هذه «القصص» أنها تقدم ملامح عالم نجيب محفوظ القصصى - مابى منه - ، ولذلك تبدو متشائمة ، تتوقف عند حرياتها مكانة في عالمه القصصى الخاص ، مع ملاحظة أن انطباعاً ذاتياً قد يسيطر على المتلقى مؤداه أن هذه القصة تؤكد ازدواجية عالم نجيب محفوظ - عالم منه الرحب - وعالم حياته المعاش ، يلتقيان - لاجدال - ولكنها ليست خطأ واحداً ، وليسا عالماً واحداً . لذلك فقد اقتربت - عدى - رؤاه بعض قصص يعرفها له . (وهنا تبدو قيمة متابعة الإنتاج الكامل للأديب في تقييم عمله من أعماله) لقد اقتزن الحلم الأول - عدى - بملامح «السراب» و«سائق القطار» ، وذكرنى الحلم الثانى بنقى سعد في الثلاثية وذكرنى الحلم الثالث «بالست عين» في «عصر الحب» ، وذكرنى الحلم الرابع «بثائرة فوق السبل» و«بالي الثلاثية» .

وذكرنى الحلم الخامس - تحت المظلة - وكذلك الحلمين السادس والسابع وذكرنى الحلم الثامن «محبوب عبد الدائم» في «القاهرة الجديدة» على وجه الخصوص ، وكذلك الحلم التاسع أما الحلم العاشر فيذكرنى «بالسما السابعة» في «الحب فوق حصة اهرم» . ويذكرنى الحلم الحادى عشر «تحت المظلة» أيضاً ، ويذكرنى الحلم لثنى عشر «بتحقيق» وكذلك الحلم الثالث عشر أما بقية الأحلام (من الرابع عشر إلى السابع عشر) هى محاولة إكمال عالم الفنان القصصى ، خصوصاً «أفركت أنى أطلق في الفضاء وأنى كلما لـرطعت متراً أزدودت سرعة» و«عمرى الشعور بالانعتاق وورعدى بمسرات تعجز عن وصفها الكلمات» .. وهو مايتبعه بكلمة «نمت» . بعد أن عبون كل حلم برله منذ البدء

لقد استغرق نجيب محفوظ في عالمه الذى هذه المرة ، وحاول أن يتسل أهم ملامحه دفعة واحدة ، ولهذا تمن له بعض الملامح المتداخلة التى يحتش عنها في ذاكرته . «لمعصرت ذاكرتى لأتذكر ولكن الديك صاح مؤذناً بطرير المعجر» (الحلم الثالث) أو «ولسألت في حيرة : منى سمحت هذه العبارة من قبل ... ؟» . (الحلم الثالث عشر)

ولقد حاول نجيب محفوظ أن يجرى وراء عمره الذى منذ البدء : «رأيتى عقب ذلك وأنا أركض بسرعة فائقة» ، ولكنى لم أفر أركض وراء هدف لؤيد أن أفركه أم أركض من مطارد يروم القبض على « (الحلم الخامس) وهو يشرح هذا اليمد في بداية الحلم السادس : «رأيت فيما يرى النائم أنى في حجرة بلا نوافذ مغلقة الباب بها مقعد واحد وشعلة تحترق مشعة فوق الأرض ودق الباب دقاً متتابعاً فصنعتة لـخيل إلى أنى أنظر في مرآة . إنه صورة طبق الأصل منى إلا أنه عار نهماً إلا بما يستر العورة ..» وهذا ما يوضح محاولة تعامل نجيب محفوظ مع حياته القصصى الذى يلهث راكمها وراءه منذ البداية ، ولدت فهو يتساءل في نهاية هذا الحلم - بعد أن «تتما مكناً باليد وأطلقنا ساقينا في الليل كمجنونين» - «لماذا لا أسمع أصوات من يطاردوننا ؟» ولكنه لا

يكثرت فهو يريد أن يستمر وينابيع ملامح هذه الحياة العبة العريضة
 وشعرت بأن بدى لم تعد تقبض على شيء ، وأن لم يعد له أثر ، ولم
 تساورني أية رغبة في التوقف ،

ولا مث أن يصل معه إلى إحساسه للسيطرة بباية الرحلة ، ففي الحلم
 الأربع عشر يرى شابا كان وسيما يصطف حتى لا يقوى على الاستمرار ،
 ويرجع عيبة لنظمتي ويهيس : «هي رحمة الوداع» و«حولت عنه
 عيني الخائفتين وورعتهما إلى السماء فرأيت السحب تراكم كأنها الليل ثم
 استجابت لرياح الشرق فانقضت فشرقي هاتفت الغيب بالعراء»

وهو مستغرق في هذا الحلم المبطر ، يسترجع به ملامح باقية في حياته
 العبة ، ملامح شخصيات ، و«ملامح أفكار» ويظل في هذا السج
 لمروع ماشد الله له أن يظل : «ومكنت في السجن أنظر يوم الإعدام
 وسبق في الضيق مناه» وإذا بشعور يهيم لي بأن ما أعاني ما هو إلا
 كابوس عند ذلك فرددت أن أستيقظ منها كلشي الأمر . ورحلت أضرب
 مقدم رأسي بقوة دون توقف ناشدا بإصرار اليقظة للأموقة . (الحلم
 الخامس عشر) وهو يكرر نفس لفكرة في نهاية الحلم السادس عشر ولم
 يعد لي من أمل إلا في صحوة رحيمة تعقب كابوساً عذيباً ..

وإذا كانت هذه المتابعات من الأحلام تمثل تنابع ما بقي في مخزون
 بدكرة من حياته العبة ، وهو يمثل قيمة العطاء التي للمركز الكبير
 شديداً ، فإن الحلم السابع عشر يمثل خاتمة الأحلام التي جشت على
 صدره - «فما يرى النائم» - حتى تقل بها كاهله فتشبهه ككابوساً
 عذيباً . ولكنه يجلس في هذا الحلم الأخير «يتنظر رائراً هاماً

«حوت كيف أستقيده ، وأين أجلسه ، وعلقت سوه العاقبة» وهناك
 صبرى بفساد الحور والزمن فتعددت على حرصى وأقبلت أنزع الأوصمة
 والهدايا من أركان جسدى ، وأركل المتاع بمنة وبسرة حتى شفت لنفسى
 طريقاً إلى الخارج وتنفست بعنف فأذهلتني علة وزلى ولاج الزائر
 لادماً عند الأفق ، ولكنى لم أستطع أنظفله إذ مضيت أترجح وأرتفع
 عن الأرض على مهل وثبات . أفركت إلى أحلق في الفضاء وأنى كفا
 ارتفعت منرا ازدهت سرعة . وضميرى الشعور بالانعقاد ووعلى بمسرات
 تعجر عن وصفها الكلمات ..

هذا الشعور الغريب بالثمة في «نهاية الرحلة» يؤكد جهد الاستمراق
 في استرجاع ما تبقى في ملامح الحياة القبة منذ البدء ، وما بدل - في
 الحياة ذاتها ، واسترجاعها في جهد مضى أشبه «بالكابوس
 عجيب» .. ١٨٠٤

• • •

- ٣ -

قد يكون من المهدي الوقوف على «مادج نجيب محفوظ الشربة في
 قصصه القصير» . بل في أعماله جميعاً حتى المسرحى منها . (١٩) وهو عمل
 يهدف إلى محاولة اكتشاف الجوانب المتكاثفة في عالم نجيب محفوظ
 (٢٨ رواية و ١٢ مجموعة قصصية) وهي الجوانب التي شغل منه حيزاً
 كبيراً ، وأثرت في حياته تأثيراً أكبر من جوانب أخرى

والكشف عن عالم نجيب محفوظ لا يتأتى من تتبع عالمه المعكرو من
 حلال أعماله فحسب ، ولكن يتأتى أيضاً من تتبع «مادجه الشربة»
 والوقوف على توعياتها وملاحمها وهيناتها في حركاتها وسكناتها

وبين عالم نجيب محفوظ الطبقة العليا ، فهي دائماً معرفة أو
 منحة . (سوق الكائنو - أهل القمة) .. وهي لا تتعاطف مع مادونها
 من صفات إلا لتسخرها لها .. (نفس المادج) وهو ما يجده أيضاً في
 عالم الروائي (٢٠) والطبقة الوسطى تشغل حيزاً كبيراً من اهتمامه إن لم يكن
 الاهتمام كله . إذ أنها الطبقة التي لا نجد لها حيلة في «درب الحرب
 الاجتماعية» ، ذلك أنها الطبقة الوحيدة أيضاً التي تتمسك بمادى القيم
 والموروثات التقليدية . تعوض بها جاعاً تنقطع به ولم تستطع مادياً أما
 الطبقة الدنيا والنسبة العليا . فلهيها من المبررات ما يجعلها يستمير عن
 كثير من القيم «وقت الحاجة» (مع ملاحظة أن هذا التقسيم يسحب في
 عالم نجيب محفوظ على جانب المدينة فحسب دون الريف إذ يختلف الأمر
 في الريف) . ومن هنا كانت نمادجه من الطبقة الوسطى أكثر صراعاً مع
 نفسها ومع بيتها . (زجلاوى - والمصابط محمد لورى في أهل القمة)
 بينما تقف الطبقة الدنيا موضعاً مرناً مع الحياة تستطيع التعامل معها دون
 عصبية ظاهرة أو خفية ، أو دون صدام «وقت الحاجة» (بعل - دنيا
 الله - سوق الكائنو - أهل القمة) فقلل وعم إبراهيم وشكل وزعتر
 النورى لا يصطدمون بالحياة .. ولكم «بتعاملون» مع الحياة .. على
 الوجه الذى يريحهم وإن كان لا يريح جانب قيم أو مبادئ .. وحدث
 ما يجده في عالم الطبقة العليا عند نجيب محفوظ عالم الشيخ لمر في
 زجلاوى وونس الدمهورى ، وعالم «الوجيه» صاحب السجاجة المسروقة
 والى كتنوى على «تعب العمر» في «سوق الكائنو» .. وعالم «الصفر
 والدب والحساء» في «سائق القطار» وهو عالم المستظلمين «تحت المظنة»
 وعالم «زغلول بك رأفت» في «أهل القمة»

ونمادجه تحتوي على عدد من «المشاهدين» المشوهين ، ولأنقون
 «المترجمين» (على أساس فارق الدلالة بين الكلمتين من حيث الاشتقاق
 شاهر وفرج) .. وهم يأخذون دور الرواة أحياناً .. من حيث الظاهر ..
 (الراكب في سائق القطار - المستظلمون في تحت المظنة) كما أن نمادجه
 الساتية تنوع بين «بائعة يانصيب (دنيا الله) وحساء» لزوم الأعراف»
 (سائق القطار - أهل القمة - تحقيق) أو ابنة الطبقة الوسطى المصطدمة
 بالواقع «سهام» (في أهل القمة) (يلاحظ هنا مغزى العلاقة بين محمد
 زغلول - زعتر النورى سابقاً - وسهام ، ودلالة ذلك في مصفون
 التحولات الاجتماعية التي حدثت في المجتمع المصرى في العقد الأخير)

ولعل أهم ما نلاحظه في «مادج» القصص القصير عند نجيب
 محفوظ . أنه يبعد إلى «الشخصية من الداخل» أكثر من اتجاهه نحوها
 من الخارج . وهو لا يحدد هنا جملة وتوصيلاً في موضع واحد ، وبكده
 يتخرج من البداية : ولا ينهى قبل أن تكون للملامح الدخعية قد
 ارتسمت تماماً في دهرى الملتقى ، موضعه محمد لورى جاء على هذا
 النحو :

«نزع قبعته وألبسها فارة فوق البوفيه وأخذ يحسد عقلت هامته بصورة
 ملموسة فوق مستوى المائدة لطوله الفارع» (المفره ١)

«دعمت عبيد السوداران الصافيان» (نفس الفقرة).

«إنه قوى في القسم أمام الخارجين على القانون، ولكنه جعل بالحكمة في شقته» (نفس الفقرة).

«رغم ندبة في صدغه الأيسر من مس رصاصة عجايبها في أثناء مطاردة عصابة في الدلجيات» (الفقرة ذاتها).

«هو نفسه لا يرحب بالزحام وأنه يعاني منه من الناحية الاقتصادية ولكن الواجب هو الفواجب» (الفقرة ذاتها).

«إنه مختار ولكنه ضعيف».

«ليس المفروض أن يكون ضابطاً في بيته أيضاً».

«ارتسم الاهتمام في صفحة وجهه الأسمر» (الفقرة ٢).

«إنه غير راض عن نفسه ولا عن أي شيء» (الفقرة ٣).

«حظه من النجاح في قسم الشرطة أضعاف حظه منه في بيته» - إنه يتصر عادة على اللصوص والنشالين ولكنه يهرم في غشاء المهوم العلية» (الفقرة ٤).

«إن له عينين لا تحدعان» (الفقرة ٨).

«أهمك في العمل أكثر وأكثر ليس هووم المطاردة» وقال لنفسه سابقاً شريفاً ولو لم يبق في الحكومة سوى» (الفقرة ١٤).

وهو يعتمد إلى هذا النوع من الوصف مع أكثر ما نلاحظه في حيث يتبع الفرصة بسبق في الانتفاخ معه من وصف لآخر، أو بمعنى أدق ليكتشف جوانب موحدة مع الوقت كما يجدده في الواقع الفعاش. ولقد تطور أسلوب التعامل الذي مع الحدث، ومع الحاجج البشرية، وهو ما أدى إلى براعة وقدرة على امتلاك ناصية التعبير التي (يمكن عقد مقارنة دلالية بين قصة «طعل» من مجموعة همس الجبل وقصة «البينة المذكرة»^(١٢)).

وأهم ما عير به محبب محفوظ - بعد خمسين عاماً - من تجارب الكتابة الأدبية^(١٣) أنها أخذت تنبع من الاستخدامات المعجية المباشرة، لتكتسب عمقاً أكبر ودلالة أكثر تعبيراً عن واقع الحركة الاجتماعية ومتغيراتها، فبما الأدب متعبرة تنفير الرؤية البنية، وقد استمع عنق الدلالة تعبيراً أبعد في بنية الحملة، فهي حمل مكانة غيل إلى قصر

هذه فقرة تمهيدية وردت داخل الفقرة الحادية عشرة من «أهل القمة».

«تبهط القود بلا حساب في ميدان ليبيا. السماء تظفر هدأيا «لوقاحة تصار حية صب، هافد يغير كل شيء» سيطر على الحياة بدل أن تسيطر هي عليك تتحس علاقات الكائنات، تستغل سناء سبها ثم تنتقل إلى ست فصل، يتورد مستغل أمل وسهر ولقاء، مدق لركة على سماء وهريرة سطلق سياره بالأسرة يوم العطلة العصلاء يحمون بالزبدية، لأردل يحلمون بالعصيلة»^(١٤)

إن الحمل مستقلة البناء قصيرة يمكن أن تتبدل مواضعها هي إسمية نحياناً فعلة أحياناً أخرى هو عندما يبدأ بحمله إسمية يسر معها بعض الوقت وهكذا بالنسة إلى الحملة الفعلية، كما أن قصر الحمل يحوفا إلى حكم وأمثال والكلمات متقاة بعناية فائقة. ولأن قبل مفردته مرادف وتعتق صائر الوصل وأدوات الإشارة والموصول، فالعلاقات البائية بين الحصر واصحة وهي جعل لا يمكن أن تؤدي معنى هو معرفة محتوى سابق عليها في حوارية بين الصابط وبين «منادى» انشرين لسوق ليبيا

وخول في هذه الفقرة الحادية عشرة

«ما معنى ذلك؟ ها هو المعبث يتأبط ذراعه متدلراً بالسمات الحمراء لاحظ الصابط أن صوت مرافقه مبحوح مثل صوت حش. سألته عن السبب فأجاب بأن صوته يح من كثرة الخطب. ولأنه يؤذن كثيراً داعياً المهلين إلى سوق ليبيا وأشار إلى الشجرة الضخمة تتوسط الميدان الصغير في شارع الريح (يلاحظ مدى هذا الجزء من تكثيف شديد فهو يتأبط عيناً متدلراً بالسمات الحمراء ويلاحظ أيضاً صوت لحش، وما إلى يؤذن كثيراً من تذكر بسرقة زعول وأنت في المسجد ساعة صلاة الجمعة.. وهو هنا يؤذن ويصيح بها. ينادى بداء «القومسيولوجية» والجمهور «مصلون» مشترون أو بالعون والسوق ليس مسجداً وإنما سوق لصوص يحتمون بقوانين تجلب لهم المال والحياة..»

وقال للصابط

- أي ضخامة، ما عمرها؟ ستعيش بعدك طويلاً، أنها لا تعرف القبود، تحيا حياة مطلقة. وأشار أيضاً إلى كلبين يتلاعبان وتتم - يعيشان مثل الشجرة، حياة مطلقة، لا يعرفان الضمير ولا يخافان الموت

فقال الصابط

- ولكنه الإنسان، وحده
- حافة مقعة بالحلال!
- الحلال!
- هو السجس.
- لكنه الإنسان، لا يعرف ذلك إلا الإنسان، ألا يعي ذلك شيئاً؟
- لا يعي شيئاً
- هو وحده
- الإنسان الحقيقي مثل الشجرة، مثل الكلبين..
- إنه وحده. هنا يمكن سره
- هيك مشرقاً على الفرق ولا نجاة لك إلا بالنصحية بآخر، ماذا تفعل؟
- ساعة الفرق يسيطر الحيوان
- هذه هي الحياة
- كلا، إنها جريمة يجب التكفير عنها
- هل تعرف الجريمة بالقطرة
- كفى، على أخطا أن يتلاشى..

في مثل هذا الأسلوب تصبح اللغة والمفردات عن درجة كبيرة من تكثيف، بحيث يستطيع الكاتب من خلالها أن يقول أكبر قدر من

لأفكار في أقل عدد من الكلمات ، فيترك للمتلقي الكثير من مجالات التفكير التي تصاحبه بعد ذلك فترة طويلة

وهذا اجزم مع ما نلناه من «قرة تعليلية» يوحى بطبيعة «الانتائية»
التي سبق أن حاولنا الكشف عن بعض مظاهرها في إنتاجه ، ولهذا فلا

• هو البشر

(٩) أنظر نجيب محفوظ: الرواية والأخلاق^{١١}، عبد الحسنى طه بدر، وانظر مذكرة كرات نجيب محفوظ مجلة أهرام، ساعة العدد من ٣٠ يونيو ١٩٨٧ وإهداء جلال المصطفى.

(٤) النجيب محفوظ بعض المسرحيات ذات القبول الواحد جميعاً مجموعة « تحت الظل » و « يا عيسى » مسرحيات و « السيرة » و « يا صرخة واحدة » و « الشيطان يحط » و « يا صرخة تحل » إحداها اسم المجموعة « الشيطان يحط » و « ولد اشترى لها صرخة من مدينة النحاس » و « ألف ليلة وليلة »

(٣) يؤكد عبد الحمن بنو أن مجموعة «عيس الخنوع» لم تطبع طبعه الأول قبل سنة ١٩٤٧ .
لقد عثر على نسخة «عيس الخنوع» نفسها منشورة ، بالرسالة ، في ١٩ يوليو ١٩٤٥
(مجموع المخطوطات الأدبية - ص ٩٢) ولكن هل هناك مانع من أن ينشر كاتب
إحدى النسخ مجموعة في صحيفة أو مجلة بعد صدورها في مجموعة ؟ هذا مجرد افتراض
ولقد تراجع لمجموع المخطوطات عن الإصرار على صدور هذه المجموعة سنة ١٩٣٨ ، ولكنه أشار
إلى أنها صدرت بعد سنة ١٩٤٧ ؟ (بعد صدور «الغنى الملقى» نُظر على كبره من آخر
ساعة ١٨ يوليو ١٩٨٢

(٩) أنظر كلمة «الظل» على «القافية» في الأول من دلائل المشاركة، بينما نرى الثانية بالانفصال عنه وبين النص من ناحية، وبينها وبين الكتاب كن حاجلا قبله

(٥) أنظر لائحة قصص شيبا المخطوطة: القصص من سنتي ١٩٣٢ و ١٩٤٦: مخطوطة شيبا المخطوطة - الزاوية والأداة: عهد قصص شيبا

(٦) يراجع في هذا دليل اللغة العربية القديمة : سيد حامد الساج ، دار الكتب
العلمية

(٧) في طبعة جديدة لأعمال فرانز كافكا القصصية نشرت في نيويورك سنة ١٩٧١ قسم قصص القصص إلى القصص الطويلة *The Longer Stories* ومن بينها قصص لا يزيد على أربع صفحات مثل *The Refusal* ، والقصص القصيرة *The Shorter Stories* ومن بينها قصص لا تزيد على نصف صفحة وهي كثيرة ، الأشجار (أربعة أسطر) ، ملابس (نصف صفحة) وغالب القصص تطلق من التناقض *Aberrant-minded Window-gazing* ، وغيرها وهي لا تبدو أن تكون حواشي قصص

(٨) أنظر في هذا الموضوع فصلاً عن تبيب محفوظ في كتاب : *الإمام الزملي في الرواية*
القديمة الحديثة في عصره، حمدي بلخير، طبعة دار المعارف ١٩٨٩.

(٩) أنظر مجموع الفتاوى، ص ٢٢

(١٠) على الرغم من الكثرة الظاهرة من الدراسات التي تناولت أعمال نجيب محفوظ ، إلا أن عدد كبيراً جداً منها لا يعتبر أن يكون جهد ملاحظات الطابعة في نقل نصيب مقالاته و أسطره تصحيح كتابه هذا فضلاً عن غرق أسطر هذه الكتابات عند أعمال نجيب دون إضافة تذكر في مجال نقدها التي تتبرها كتاباته نجيب محفوظ

(١١) أنظر مجموعة «بيت مي» السبعة، ص ١٣٩.

(١٢) أنصار يجب ملحوظ أن ملحوظ صدر بها هذه المجموعة إلى أن هذه القصص كتبت في الفترة بين أكتوبر ونovember ١٩٩٧.

(١٣) يمكن مقارنة الصور ونماذج التلاوة ما قبلها من قصص ، كما يمكن قبل نفس الشيء مع

على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان اندولبر القاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٩٢٠٨٦٨ - ٦ مكتبة الشاذلي بالحمية الجديدة - ٩١٩٣٧٧

يسرهما أن تقدم لقراء العربيت

في بحال: القصص والتمثيلية والمسرحية

مؤلفات الطيب الكبير

توفيق الحكيم

مؤلفات الطيب الكبير

محمود تيمور

كما تقدم

مأذن من مؤسس للدكتورة كوثر عبد السلام
تصوير رائع لأحداث ثورة ١٩١٩ المصرية

صدر حديثا

- مختصر صحيح البخاري للإمام ابن أبي عمير حمزة الزبيدي شرح: عبد المجيد الشرنوبلي الأزهرى
- مسند الإمام أبي حنيفة .. برواية الإمام الهيثمي
- نهاية الإيجاز في سيرة ساكن الحجاز رفاعة الطرطواي (طبعة جديدة) تحقيق: عبد الرحمن منعم ، فاروق حامد
- شعراء النصرانية في الجاهلية (٧ أجزاء) لأبي لويس شيخو اليسوعي (طبعة جديدة مزودة بمقدمة وتعليقات وفهارس)
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك عبد المتعال الصفي
- لامية العرب للشنفرى د. عبد الحليم منعم

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربيت

يوسف إدريس القصيرة

□ تحليل مضموني:

ب.م. كريششويك

تقديم

يشكل درس أدبنا العربي المعاصر محالات متعددة من الاهتمام في العالم الغربي. ويقدر ما تتنوع الأهداف من هذا الدرس تنوع مناهجه وأجرائه، وتختلف عملياته التحليلية وتوجهاته التأويلية. وتبرز - من هذا المنظور - مجموعة لافتة من الدراسات، يحتل بعضها صفحات الدوريات، ويتخذ بعضها الآخر شكل كتب متعددة الاتجاه والاهتمام.

ويقدر ما تحتل قصة العربية مكانا متميزا في هذه الدراسات، تطوى كتابات عجب محفوظ ويوسف إدريس على جاذبية خاصة، لما أكثر ما كتب عن هذين الكاتبين، بلغات متعددة، وفي عواصم متباينة، وبمناهج متباينة.

من المؤكد أن الاهتمام بهذين الكاتبين قد دلالة خاصة. قد تشير هذه الدلالة إلى أن عجب محفوظ يمثل الإنجاز الذي وصلت إليه الرواية العربية، كما تشير إلى أن يوسف إدريس يمثل الإنجاز الذي وصلت إليه القصة القصيرة. ولكن دلالة الاهتمام تتجاوز ذلك، لتكشف عن تداعيل البحث عن المسألة الجمالية مع البحث عن فهم العقلية التي تثير هذه المسألة. وليست قصص يوسف إدريس، تحديدًا، مجرد مصدر لمحنة جمالية متعالية - عند ساسون صومبخ، أو توماس إيلون، أو بلزيسي، أو بيريل، أو كاترين كوهام، أو هيلاري كيلباترل - بل هي سؤال مطروح للتأمل، ونصوص تتأول وفق أطر مرجعية متباينة.

وأما كان التأويل الذي تتكيف به قصص يوسف إدريس فإن التأويل نفسه يستحق التأمل، والدراسات الغربية لهذه القصص تستحق الاهتمام. إنها دراسات تكشف في مجموعها، عن الكيفية التي يفهم بها الدارس الغربي أدبنا، مثلما تكشف عن العمليات التأويلية التي يمر بها هذا الأدب، كي يتحول إلى صيغ مفهومية ترمم صورتنا، في ذهن الدارس الغربي الذي كتب هذه الدراسة لقراءته الأساس، بتعدد عائلته وتباين مناهجه وتغاير أهدافه. ويقدر ما تفيدنا هذه الدراسات في تعرف صورتنا من خلال الآخر، فأبنا تفيدنا في تعرف الآخر، من خلال تعامله مع صورتنا.

وأخير هذه الدراسات التي صدرت عن يوسف إدريس دراسة ب.م. كريششويك P. M. Kerpershoek بعنوان: قصص يوسف إدريس القصيرة: The Short Stories of Yusuf Idris.

وقد صدرت العام الماضي - ١٩٨١ - عن بريل، ليدن: Leiden: E. J. Brill. وتبدأ هذه الدراسة بتمهيد للحظة دراسة بيوجرافية عن يوسف إدريس. ويتكون صلب الدراسة نفسه من قسمين أساسيين، أولهما عن الحظية الواقعية في قصص يوسف إدريس، وثانيهما عن القصص المتأخرة التي تتجاوز الواقعية. وتتحرك الدراسة في كل قسم من هذين القسمين عبر مستويين، ينصرف أولهما إلى التحليل المضموني، ويركز ثانيهما على الجوانب البنائية والأسلوبية، وتختتم الدراسة بنيت بيوجرافى بالغ الأهمية لكل من يريد دراسة يوسف إدريس.

وفي الصفحات التالية ترجمة لتحليل المضموني لقصص يوسف إدريس، كما تتجلى في هذه الدراسة. ولعلنا في حاجة إلى أن نؤكد أن وجهة النظر المطروحة في هذه الدراسة ليست - بالضرورة - هي الوجهة التي تعبر عن يوسف إدريس في تصوراتنا أو تصوراته.

التحرير

القصة الواقعية

يوسف إدريس

القسم الأول :

١ - خمس ساعات :

تدور أول قصة نشرت ليوسف إدريس بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حول حادث شخصي ، يتناول جهده اليائس لإقناع حياة عبد القادر طه ، المناضل السياسي الذي قتل غلرا على يدى البوليس السرى التابع لملك فاروق ، ونقل إلى مستشفى قصر العيني حيث وافته للنية بعد وصوله خمس ساعات^(١) .

وتعد قصة «خمس ساعات» أول بوادر نصج القصة عند يوسف إدريس ، فقد اجتمعت فيها أصداء لاجتماعية وسياسية ، كما انخضت منها الصبغة الرومانسية ، وتغيرت براءة التفاصيل الواقعية ، والبناء للتوازن ، واللغة السلسة المتدفقة التي تنحو إلى العامية المصرية في تركيب الجملة ، والمفردات الثمينة ، والاقتصاد في التعبير . ونجحت بدايات كثير من خصائص المرحلة اللاحقة في كتابة القصة عند يوسف إدريس .^(٢)

وبكشف التحليل الموجز من درجة عالية من الإحكام في هذه القصة ، إذ ينشأ ثورتها من تضاد كونتراپونطى بين قطبين مختلفين ، أولها انعام اسفلاى للمستشفى ، وثانيها العنف القاصف خارج جدرانها . وتستغل الحدود الصارمة للزمان والمكان ، مع المستوى الأسلوبى والتعبير الحادى في الإيقاع ، لتصيف إلى إسكاف البناء . وتروى القصة بضمير المتكلم على نحو مباشر .

وتبدأ القصة بوصف حجرة قديمة في مستشفى قصر العيني ، يسودها الهدوء ، بينما تجرى الأحوال الروتينية المعتادة . ويؤكد الكاتب هذا الهدوء باستخدام الجمل الطويلة نسبيا ، والربط بين أجزاء الجمل بتكرار المتصايفين «كل شيء» . ولكن يتقطع اتساق الجمل ، بنقطة ، في نهاية لفقرة الأولى ، بعبارتين موجزتين متجرتين ، توحيان بحادث كارثة :

«وفجأة .. دق جرس الإسعاف .. دق في قصر مرهف معبر» .^(٣) ويعود المصمت من جديد ، لكنه يغلو صوتا عاتلا يتأهب فيه الجميع للعمل المنتظر ، فلا يقطع ذلك المصمت الذى يحنى الحقيقة المروعة سوى صرير عجلات الثرولى في السر . وتظهر لحظة خاطفة من هذه الحقيقة ، يلمن الحرس من اقتحامها الوشيك ، في اللحظة التي يندفع فيها رجل الإسعاف إلى الحجرة صاخا :

«حالة ضرب نار بابه ا . واحد ضابط اعطالوه في الروضة ا» [أرخص ليالى ، ص ٩١] .

ويستمر التضاد الدرامى الذى خلقه الكاتب في الفقرات الأولى ، يمت الحياة في أوصال القصة . لقد أعقب وصول وعبد القادر فترة من التأمل والحوار ، استمرت إلى أن اكتشف الراوى ثلاثة قلوب أحدثتها مصاصات أطلقت على ظهر الرجل ، وانتهى البحث العاجل من فصيلة الدم [أرخص ليالى ، ص ٩٤] وما تلاه من عملية نقل الدم ، إلى ارتياح مؤقت ، استعاد معه الطبيب الراوى ، ومن ساعده ، هذوفا . ومع تقدم المساء وتلاشى الضجيج في المستشفى ، لم يعد يسمع في الحجرة سوى حفيف الأدوات الكهربائية . واستسلمت

للمرضة التي تلاحظ الجريح إلى التثاؤب ، ليظل المتقابل قائما ، بصورة أو بأخرى ، بين الهدوء والنظام السائمين في نوبة عمل ليلية ، والرحب والتوضى في العالم الخارجى . ولكن يحنى المتقابل بين العالم الخارجى والدخلى فجأة ، ويندمج العالمان في ثوبا تأملات الطبيب الراوى الذى يلاحظ المريض . فيصبح الهواء لزجا ثقيلًا .

«وأصمت أول الأمر أن أشياء كثيرة حول تلهث .. ثم شعرت بالحجرة كلها تفرز وكأنها رئة محنوم ..» [أرخص ليالى ، ص : ٩٧] وينفض الطبيب ، ويثنى في الحجرة ، ويضمن في جسد الجريح ، ليكتشف الدم المندهج ، وقد أفرق الملاعات والمرتبطة ، ويوقن أن عبد القادر ميت لا محالة ، إذ «هذا التريف» ، ويموت عبد القادر دون أن يحول كفاح الطبيب الراوى اليائس بينه وبين لتصبح العاج .

لقد أعلن يوسف إدريس ، عقب قيام الثورة عن كراهيته للنظام السابق ، وجاء ذلك فيما نشره في مجلة اليسارية «التحرير» . ولقد كان ضروريا أن ينتهى الأمر بالذوايح السياسية للقاص . وذلك أمر لا يثير الدهشة ، خصوصا إذا أخذنا في الاعتبار موضوع القصة - إلى حد حق تضاد حاد بين حطة الأساليب التي تلجأ إليها جماعة فاروق (الملك السابق) الإرهائية وبلى سلوك عبد القادر ، يمثل مصر الحقيقية .

ولذلك يتأمل الطبيب الراوى وجه عبد القادر الجريح ليتعرف في ملامحه على ملامح الشخصية القومية التي لا تحطها العين . إنها ملامح مصرية :

«مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصرتك ، وعملك تمسكها من جديد» . [أرخص ليالى ، ص ٩١] .

قد لا يجد إشارة إلى ثورة الجيش - ثورة يوليو ١٩٥٢ - التي حدثت في أعقاب وقائع هذه القصة ، ولكن تغل دلالة القصة مرتبطة بمجئى شديد الوضوح لقارىء ذلك الوقت . وهو مغزى يؤكد أن دماء عبد القادر طه لم تضح هباء ، إذ ساهمت بطولته واستشهاده في تبييد طريق الثورة ، بكل ما تهدف إليه من تحرير الشعب من رفة الإقطاع والسيطرة الأجنبية . لقد حصل المصريون الحقيقيون الفقراء عن ثمار كدحهم ، لأول مرة في تاريخ البلاد الطويل ، بفضل نصيحة ثوار من أمثال عبد القادر طه .

ولا ترجع أهمية قصة «خمس ساعات» - لذلك - إلى ما تطوى عليه من إرخاص ببراعة يوسف إدريس ، بوصفه كاتباً لقصة القصيرة محسب ، إذ يضاف إلى ذلك ما تطوى عليه القصة من اهتمام سياسى حقيق ، يتكشف جليا في الكثير من الأحوال اللاحقة . لقد أخذ يوسف إدريس موقفا وطنيا في مواجهة العرب ، وأصبح داعية لا يترحماسه في نشر الأفكار «الثورية» الاشتراكية ، وتعامل مع الطبقة العاملة في الريف والمدينة بوصفها سبعا لكل ما هو مصرى حميم ، ودعامة لكل ما يشكل للمصر القومى ، ولذلك انتجت الكثرة العالمة من الشخصيات الرئيسية في قصصه الأولى إلى الطبقات الدنيا في المجتمع المصرى .

٢ - الالتزام الأدبى والشخصية القومية :

ولقد جعلت الدعوة إلى الأدب الحادى استجابة لا يستهان بها في مصر الخمسينيات ، خصوصا من أدياء الشباب الذين انصموا إلى الحركة

البسارية ، خلال الاضطرابات التي صاحبت الأربعينيات . ولقد كان هؤلاء الأدباء يتطعمون إلى ما يشبع نفوسهم ، وعلمون بأدب يتجاوز النظرة الجاهلية الخاصة للصورة ، تلك النظرة التي كانت تسرب في أفكار وشيوخ الأدب ، من أمثال طه حسين والقطاد . ولقد صاغ المبادئ الأساسية للأدب الخادف محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في مقالاتها التي ضمنها كتاب « في الثقافة المصرية » ، ^(١٢) ذلك الكتاب الذي سخر فيه الناقدان ، مثل يوسف إدريس ، من قيمة الإنتاج المعاصر لها . لقد أكدوا أن الشعر والقصة في مصر ، لا يزالان يواجهان عام يتصان في مضمون اجتماعي محدود ، يفتان عند القصة المتوسطة من واقعنا الاجتماعي العام ، يصوران مشاكلها وحياتها وآمالها بصورة جامدا راسخة . ^(١٣)

ويقدر ما كان محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، يمثلان المدرسة الخليفة ، وقد عدا فيها طليعة الأدباء من جيلهم - كانوا يدافعان عن ضرورة أن يكون الأدب محصلة للتغير الاجتماعي والسياسي وأداة له . ذلك لأن المدرسة الخليفة تريد أن تربط الأدب بالجميع ربطا حيا ، وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة الجميع في قلبه وأمله وظلمته . ^(١٤)

ويبقى يوسف إدريس ، مرة أخرى ، مع مؤلتي « الثقافة المصرية » . يلقى معهم في إيمانهم الذي يشبه الإيمان الصوري بالحكمة النظرية للرجل العادي ، ذلك لأن « الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر . وهل يستطيع حائل أن يكر في كفاف سبعين عاما ضد الاستعمار ومظفراته ، من أجل حياة حرة ديمقراطية لظلمة ؟ قد علم الناس أين الخير وأين الشر ، أين هم الأحرار وأين هم الأشرار ؟ » ^(١٥)

لقد قابل يوسف إدريس ، في مرحلة لاحقة من حياته الأدبية ، فكرة ارتباطه السابق بحركة الواقعية الاشتراكية ، ^(١٦) بإنكار شديد ، ^(١٧) ولكن الرابطة التي تصله بدعاة المدرسة الحديثة رابطة لا سبيل إلى إنكارها . لقد تجاوزت عقائده الاشتراكية مع ميوله الشعبية وانحيازه لحياة البسطاء من الناس ، لتقرب ما بينه وبين الأفكار التي عمل على نشرها دعاة « الأدب الخادف » ، وذلك أمر يؤكد ارتباطه بخرق الكتاب التابع لحدوثه . ولقد دارت الكثرة العالمة من قصصه المكتوبة في أوائل الخمسينيات حول حياة المسحوقين ، في واقع الأمر ، وانجذبت إلى تأكيد نوازع الخير والبصيرة النافذة المتأصلة في أعماقهم ، وتلك هي الصفات نفسها التي ألق عليها محمود العالم وعبد العظيم أنيس . وثمة نبرة صادقة تتجلى في حديث يوسف إدريس . إن نبرة حديثه تشي بصدق تعاطفه مع الإنسان المصري الفقير البسيط ، خصوصا عندما يتعرف بتعاطفه مع الرجل المصري العادي البسيط ، ليقول :

وأجد نفسي دائما متأثرا بشخصية المواطن المصري العادي البسيط . وكل قصصى ، تطور دائما حوله . لأنى محجب بفلسفته وبطرقته وجهه وشجاعته .. وأنا أأخذ هذا المواطن البسيط نموذجنا أكتب حوله ما أريد .. في جمهورية فرحات وفي أروعها الليالي كان هذا النموذج . ^(١٨)

إن تأمل كلمات يوسف إدريس السابقة يكشف عن تجاوزه الجمود الملحي للواقعية الاشتراكية . وبدل أن يقيد نفسه بتصوير الاختلافات الطبقية ومايمانيه الفقراء من استغلال ، حاول أن يرسم - من خلال قصصه - ملامح « النموذج الأعلى » للإنسان المصري ، وهو يعتقد أن هذه الملامح تظهر بكامل أصالتها في أهل الريف البسطاء ، وتظهر - على نحو أقل - بين سكان الأحياء الفقراء في القاهرة .

ولقد آمن يوسف إدريس أن بحثه عن « الشخصية المصرية النموذجية » يمكنه من الإسهام بطرف الخط الذي يقود إلى اكتشاف الطريقة المصرية القصصية في رواية القصة ، كما تمثل في النكت الشائعة والمحكايات الشعبية . ^(١٩) وليس سوى خطوة واحدة بين هذا الإيمان وقناعة يوسف إدريس بأن موهبة القاص هي السمة الغالبة على الشخصية المصرية ، بل قناعته بأنه أول كاتب مصري يجتهد أسلوب الرواة الشمين . ^(٢٠) يمثل هذه القناعة يستطيع إدريس ، بفرضه معلم ، أن يرسم لنفسه دورا هو أعظم من يفرضه ، بوصفه الناطق باسم الشخصية القومية . قد يتطوى هذا الزعم من إدريس على شيء من الغلو ، ولكن الدافع وراء هذا الزعم يجدي في أعماله على نحو جزئي ، إذ يندر أن نجد بين الكتاب المصريين ، من يجازيه في براعته ، أو حبه المرح في تصوير الريف المصري أو الأحياء الفقيرة في القاهرة ، أو من يجازيه في تقديم صورة مؤثرة لحياة سكانها وعظمتهم السمع وهم لفرهم الملتصق . ولا عجب - عندئذ - أن يصعد القاصون المصريون ، بوجه عام ، إلى طليعة صفوفهم الأدبية ، أو يصعدوا على رأس كتاب القصة القصيرة ، على أقل تقدير . ^(٢١)

لقد حاول يوسف إدريس تصوير الشخصيات والموضوعات الأساسية (التيات) واللغة . ولقد وصلت هذه المحاولات إلى أكتافها في صبي الجمهور ، من خلال المسرح على وجه الخصوص ، إذ أثار تقديم مسرحية الخريجة « الفرغور » (عام ١٩٦٤) صدمة كبيرة ، نبأ يوسف إدريس بفضلها مكانة قومية عالية بوصفه مبتكر الأساليب المصرية الأصيلة في التعبير ، والمدافع عنها في الوقت نفسه . وكان يوسف إدريس ، قبل عرض للمسرحية ، قد شرح مفهومه للمسرح المصري في سلسلة مقالات نشرت في مجلة « الكاتب » ^(٢٢) أعتد فيها على معرفته الوثيقة بحياة القرية ، ودعا إلى تطويع الأشكال المصرية الشعبية العريقة ، مثل السامر ، كى تستوعب نموذج المسرح الحديث وتلائم معه ، ونادى بأن « الفرغور » - وهو شخصية من المسرح الشعبي - يجب أن يصبح المحور الرئيسي للأحداث على خشبة المسرح ^(٢٣) . ودلت على ناس أن « الفرغور » مصري في كل أحواله ، حاصر البديهة ، يصعد حيوية ، قادر على إضحاك الجمهور بسحرته اللادحة . قد يبعأ الفرغور إلى التمسك من مشاعره بإلقاء نكتة طيبة المقصد ، لأنه لا ينطوى على حل أو ضحية ، لكنه محبوب ، في الوقت نفسه ، على التصلب والحكمة ، مما يسحر بالجانب التبرجي من طبعه إلى الاثتان . ويرى إدريس أن التبرجي يكشمن - في الأداء الخي لهذا النوع « الفرغور » ، من الأداء عند الممثل - عن « فرغورية » كاملة في أنفسهم وما ان يلعب للممثل - الفرغور - الوتر الخفى حتى يبدأ الجمهور في مقاطعة

الفرغور المائل أمامه ، بل في محاولة التفوق عليه في المكر والدهاء . هكذا يتم التعامل بين الجمهور والممثلين ، ويصل الجميع إلى درجة من الانتماء ، في حال من المتعة الجمعية ، بعيد كل فرد - فيها - اكتشاف الطاقة الروحية التي تمكنه من مواجهة مصاعب الحياة ، والإقبال عليها بشاط متجدد .

ولقد أثار التساؤل عما إذا كان الفرغور قد استطاع أن يبرهن ، على نحو مقنع ، حل صحة ملاحظات إدريس النظرية ، مناقشات حيفة في صحافة القاهرة وفي غيرها . ويكفي أن نشير - هنا - إلى أن تصافروا طية إدريس مع خلعت الرمية قد دفعا به إلى التراث الشعبي في المسرح وفي القصة على حد سواء ، فكان التعبير قضية لا مرميا في كل للبادين عموما ، أو في ميدان الأدب خصوصا . لقد عرف يوسف إدريس على تقايد النظرة المصرية إلى الحياة متجسدة في الطبقات الدنيا للمجتمع ، وهي الطبقات التي ظلت - على العكس من الطبقة المتوسطة في المدينة - بعيدة عن تأثير الحضارة الغربية . ولذلك أصبح الإنسان المصري ، المطحون البسيط ، هو بطل الغالبية العظمى من أعماله .

وتغيرت قصص يوسف إدريس الأولى ببساطة الشخصيات وسهولة اللغة ، وقد دعم ذلك من وضوح مضمونها ، ذلك المضمون الذي يختلف انطباعا من عالم بفرقة الطفل ، وتتصارع فيه قوى الخير والشر على بحر مغرور . ولقد تجاوز اهتمام إدريس بالوضع الاجتماعي والمعامل الإنسان مع الآخرين اهتمامه بالحياة الداخلية للشخصيات . ولذلك اعتمد - في تقديم هذه الشخصيات - على سلوكها المادي وأقرباها المباشرة - دون حرص في العمليات الذهنية الكامنة وراء مظاهر السلوك الخارجي . وبدل أن يصل القاص إلى دفع القارئ إلى المشاركة في حالة ذهنية بها يعتمد - في تقديم الموضوع - على الأسلوب الكانوي السامر . ولكن علينا ألا نتخدد بالهفة الراحدة في هذا الأسلوب ، أو عدم المبالاة المرح الذي قد يطلب على التقديم ، ذلك لأن تحت سطح التناول المرح ، وبين لنا بالليل إلى الأسلوب التصويري ،^(١٦) تكن صورة واضحة ، إذ تتطوى القصص الأولى في مجموعها على تصوير جهد الشخصيات في تحسين أوضاعها ، ولكن هذا الجهد يبعد في النهاية سدى بلا طائل .

٣ - القرية المصرية :

ويدور ما يقرب من ثلث قصص يوسف إدريس المشورة بين عام ١٩٥٣ - ١٩٦١ في مناطق ريفية ، وتصور سعي الفلاحين الفقراء المستبث من أجل البقاء . والشخصيات الرئيسية في قصص مثل «المرجحة» (١٩٥٢) و«أروعص ليالي» (١٩٥٣) و«المأثم» شخصيات يسحقها قدر لا يرحم ، دون أن نجد من يبينها أو يعطف عليها . ويقف الراوي العليم بكل شيء ، بمثابة هي شخصياته ، ترقب حبه الراصدة سيرها الحثيث نحو نهاية محتمة ، فيزيد من الإحساس بتعاستها . وتروي «المرجحة» قصة محنة لفلاح يدعى عبد اللطيف ، يعاني من إصابته بسرطان لثانة نتيجة البلهارسيا . (وهو مرض واسع الانتشار في الريف المصري) . وكان هذا المرض سببا في أن يطلق عليه الناس «الطاجي للشيوخ» . ولا كانت قرة عبد اللطيف لانسفه على

القيام بأعباء ثقيلة في حرفة التجارة ، فقد قنع بقروش قليلة تأتيه من مرجحة ، أقامها ليلها بها أطفال القرية خلال أيام العيد . لكن حظه المائر قاده إلى السجن ، إثر ارتطام مقدم «المرجحة» برأس ابن العمدة ، وموت في السجن بعد فترة وجيزة ، لم يبق أثناها ، وحتى الرمن الأخير ، الأمل في أن يحقق ابنه - على الأقل - ما أحقق هو في تحقيقه .

ولكن تدور قصة الابن المصاب بالاستشفاء لم تمكنه من إحراز أي نجاح ، بل لم تمكنه إلا لكي يشهد سقوط أمه وأخته في برائن تاجر مخدرات من جبراسهم ، كان أبوه مدينا له ، ولم يظهر أقرباء عبد اللطيف أي نخوة إزاء ما حدث ، بل يسلبون الابن ، بعد وفاته ، كل ما تبقى له من كرامة ، ويطمسون كل أثر لوجوده .

وقصة «أروعص ليالي» ، التي أعطت اسمها للمجموعة الأولى من قصص يوسف إدريس ، تدور حول عبد الكريم ، وهو فلاح فقير آخر ، يبحث عن طريقة يقضي بها ليله دون أن يتكلف مالا ، فلا يجد شيئا متاحا ، في قرته النائمة في بلدة تامة . وينتهي به سعيه الحائق على طروقه البائسة إلى التوجه إلى داره يجارس ، كما اعتاد ، المتعة الوحيدة له . وهناك تخطف أولاده ، وهو يزحف في الظلام ، حيث يتناثرون على الأرض ، ليصل - أخيرا - إلى فراشه فوق سطح القرن ، فيوقظ امرأته ، بذلك قديما الذين تحجر فوقها الطين ، غير مدرك للعلاقة السببية بين الاتصال الجنسي والإنجاب . ولذلك فقد اعتبر مولد طعن جديد ، بعد حدة شعور ، مفاجأة غير سارة . ونحصى حيلة الفقر والجهل مواصلة سيرها .

وتقدم قصة «المأثم» (وكانت قد نشرت لأول مرة في مجموعة «أروعص ليالي» في عام ١٩٥٤) وصفا ساخرا ل نزاع بين حانوني وشيخ قروي ، حول ثمن الصلاة التي يؤديها الأخير على أرواح الموتى من المواليد . وينبع هذا الوصف الثمر على جانب من النظام الاقتصادي النحفي في الريف ، حيث الصراع لا يتوقف من أجل قروش قليلة . ولا ينصب التركيز - في هذه القصص - على الذروة ، أو لحظة التوتر ، بقدر ما ينصب على رسم تحصيلي لقطاعات ثابتة من واقع اجتماعي ، يتطور عبر خطوط تتداخل في بطنه ، ليصل إلى نهاية تفسر الأفكار المختصة في بداية القصة . ويدعم هذا البناء مضمون القصص المرتبط بمخمية قدر يلقى بثقله على أبطالها . وتعالى الشخصيات - في هذه القصص - من الوحدة ، وتسمى ، دون جدوى لمواجهة مصاعب جمة . إنها شخصيات نحيا في مجتمع قاس ، يقوم على الأنانية ، ويحل فيه المكر محل المشاعر ، ولا تمثل الأسرة فيه سوى أدنى درجات الحماية . وتنتهي أعلام المستقبل المشرق ، ليتخلص ما يبقى من المتعة المتاحة في رشمة من كوب شاي بين الحين والحين ، أو تدخين «جوزة» ، أو تعاطي النثر القليل من الخشيش أو الأفيون ، أو بعض للمهرشة الخشنة مع الزوجات .

قد تفشل هذه الشخصيات الخمسة في تحقيق أي شيء ، ولكن مجتمع القرية يظل قادرا - في مجموعته - على تحقيق بعض الانتصارات اللافتة .^(١٧)

في قصة «المجانة» (١٩٥٣) ، وهي قصة متواضعة البناء ، تلحق خصائص طفيفة بحزبة أحد كبار الملاك ، (١٨) فيصل ثلاثة من «المجانة» ، يشيرون الدمر في القرية المجاورة ، ويلزم الأهالي بيوتهم ، وتوقع مظاهر الحياة ولكن عندما تصل وحشية المجانة إلى حد لا يمكن احتمالها تتحد الجماعة ، فجأة على غير انتظار ، وتنجح في التخلص من المجانة .

وتصف قصة «الطابور» التي تختلف اختلافاً يسيراً عن القصة السابقة ، محاولة مالك للأرض ، ينتمى إلى أصول تركية ، لإحكام سيطرته ، دون جدوى ، على مدخل بقعة يقام عليها سوق ، تعود الفلاحون القدماء إليه من كل صوب . ويظهر المصير الرمزي لهذه القصة واضحاً ، إذ لا يكف طابور الملاحين ، للمشد إلى نهاية الأفق ، من التمدد إلى السوق ، من خلال القصبان التي أقامها الباشا وشدد عليها الحراسة . ولقد واجهت الشركة التي اشترت الأرض - ونمر إلى التحول التدريجي من حيازة كبار الملاك إلى أشكال الرأسمالية الحديثة - مقاومة مماثلة ، ولم تجد وسائلها لعصرية في إعاقه المسيرة الطاهرة التي ظلت تشق طريقها إلى السوق . وتنتهي كل محاولة لترويض الأهالي إلى الفشل ، وعلى نحو ينتهي معه الصراع الطبقي بانتصار أهل القرية الفقراء .

وتعاود النغمة الاشتراكية ظهورها في قصص أخرى . مثل « $\frac{1}{2}$ حوص» (١٩٥٣) و «جمهورية فرحات» (١٩٥٤) . ويصور الكاتب - في القصة الأولى - كيف تفضي العليقة العمة حياتها الفارغة ، وكيف تستمتع بهذا الفراغ على حساب الفقراء المسكين . يستيقظ «إسماعيل بك» متأخراً صباح أحد الأيام ، وهو لا يشعر إلا بحديقته ، في ملابس بومه ، يجارس رياضة حث الأرض . ولم يلتفت إلى إجراء البستاني . وهوية إسماعيل بك للفصله إظهار سيطرته على خدمه ، وتناول الفأس وأخذ يحرق حوض الياسمين ، لكنه سرعان ما سقط مهاباً ، لعدم تحمل بنيتة المشقة الجهد المصطل للعمل . وبعد أن غادر المكان محملاً إلى «الفيلا» ظل البستاني قلقاً جالراً لصعب سيدة . ويصل القارئ في الحملة الأخيرة ، من الصياغة الأصلية للقصة ، في جريدة «المصري» ، إلى مظاهرها المباشرة على النحو التالي :

«وبومها حرق عم عبد الله ما قبل من الحوض ، وتبعه بأحواض الفل والورد ، وجمع حب التكمية كله ، وروى للنجمة ، وسهر يحرق الحفر» .

ولم تؤكد أية قصة من قصص يوسف إدريس شهرته ، باستثناء «أرواح ليالي» مثلاً فعلت «جمهورية فرحات» . ولا تتلرج هذه القصة - على نحو صارم - في طائفة القصص الخاصة بالريف ، ولكن ما تطوى حبه من جوانب موضوعية ، فضلاً عن تاريخ بشرها ، يبرر مناقشتها في هذا الإطار . إن «جمهورية فرحات» آخر قصة كتبها يوسف إدريس قبل اعتقاله ، لأسباب سياسية ، ولذلك فمن الممكن أن تعد خاتمة لمرحلة من حياته الأدبية .

وتتميز القصة بما فيها من جمع بين المعالجة التصويرية للفكرة ، عن مزال قصة «المأتم» ، والتوجه الإيديولوجي كما تمثل في «الطابور» . وتندرج أحداث القصة في قسم للبليس ، في أحد أحياء القاهرة الآهلة بالعجقة العاملة ، حيث يخرج المكان بحركة لا تقطع للمسجونين

المقيدين ، والمسؤولين المحجزين ، ونسوة يشكين من أزواجهن . ويحسن فرحات الوصول الكهل المهك الذي شاب رأسه في خدمة الحكومة وسط هذا كله ، يطلق النمل لحياله فيخلق قصة وهمية يروها لشباب احتجروا القسم لأسباب سياسية . ويروي الرجل ، وسط الأحداث الكوميديّة التي تجري أمامه ، كيف ولى الحظ عاطلاً ، «زى ما يقولوا موظف في كورباتية الشمس» ، فأس امبراطورية صناعية هائلة ، لكنه ظل مخصصاً رغم تضاعف ثروته ، لا يتحلّى عن أصله المتواضع ، ويخصص طاقته وماله لرفع مستوى معيشة مواطنيه ، ولذلك حققت مصر رخاء عظيماً ، على يديه ، أدى إلى اختفاء الفوارق الطبقيّة . وانتهى الأمر بهذا الفطن إلى أن زهد في الرفاهية والتنفوذ فتنازل للشعب عن ممتلكاته .

وه «جمهورية فرحات» واحدة من روائع الفن الواقعي عند يوسف إدريس ، إذ تبدل المواقف المحلية مع رؤية فرحات لأسرة عن فردوس اشتراكي ، في مزيج يبيح من الأحلام الكيخونية والاستسلام للزاجي للمرح وتشجيع من المحجز السياسي الشاب ، الذي يتحاور بدوره الأول من الحو القبض للقسم بطلاق خيال الصور ، طبعاً ، وبطل محققاً بتجاوز مخم للممكن ، إلى أن يشبه فجأة ، في نهاية القصة ، إلى حقيقة الواقع الملتصق المهيبط به . وعندئذ يبدأ في السخرية من أحلامه الشخصية ، ومن السخرية الضمنية من أحلام ذلك المستمع الثوري الذي كان يستمع إليه ، فيقول بصوت ناله : «يا شيخ لكك .. أهر كلام .. انت بصدق؟» [أرواح ليالي ، ص ٢٦٧] وهذه الكلمات يصل حلم البقعة ، الذي زعم فرحات أنه ألفه «مخصوص بشأن السبائك» ، إلى نهاية مفاجئة . ويبدأ الروتين الكتيب مساره الجديد في قسم البليس .

وتشكل قصص إدريس المنشورة في جريدة «المصري» عام ١٩٥٣ وحدة مستقلة ، تتميز بالتوتر بين موضوع بحرك الشاعر وصرامة محكمة ، تتحلّى في طريقة تقديم القصص . (١٩)

وتظهر في أعمال يوسف إدريس ، عقب الإفراج عنه عام ١٩٥٦ ، بمنة جديدة ، تمثل في قصص مثل «أبو الهول» و «داوود» و «ليلة صيف» . وتتخلص القصص من صرامتها السابقة لتصبح المهاد للعبة ذاتية أكثر شاعرية . ويسهم الطول البدل المتزايد للقصص في خلق علاقة حميمة بين القارئ والقصة .

وأوصاف الطبيعة تادرة في أعمال يوسف إدريس ، ولكن يصادف للرء - في قصص هذه المرحلة - ظرات غنائية تنعى بجمال الريف المصري ، هذا الجمال الذي يتكشف في الليل ، بوجه خاص ، عندما تبدأ الدنيا وتسترخ من عتاء حرارة النهار ، وتسدل على الحقول «مظلة نور القصر غلالة بيضاء من العوض توقظ الخيال» . في تلك الساعة يجتمع الناس للسر ، في «صامره» ، يستمعون إلى حكايات طويلة يحكيها فصحاؤهم .

وفي قصة مبكرة بعنوان «في الليل» (١٩٥٤) تتنقل جماعة من الفلاحين ، أنهمكهم العمل في الحقول طوال اليوم ، وبينما يندحون «الحوزة» ويستمعون إلى مكات فرحور للقرية ، وهو أوفر من فيها ، يسرى الهواء الرطب إلى أجسادهم لتعبه يمنحها .

«وما كان الليل جميلاً فيه من مكون أو نجوم ، وإنما كان جميلاً لأنه ليس فيه عمل ، ولأن فيه راحة وجلوساً ، ولأنهم يستطيعون فيه الحديث ويحسون إذا جلسوا واستراحوا وتحدثوا أنهم بشر مثل سائر البشر» . [أرحس ليل ، ص : ٢٦٦ - ٢٢٧] .

وكما حدث في «في الليل» يقصى الناس ليلتهم مشامرين - في قصتي «أبو الهول» و«ليلة صيف» - رغم اختلاف معالجة الموصوع في القصتين الأخيرتين . وتباعد المقارنة بين هذه القصص في تتبع تطور قصة يوسف إدريس خلال هذه الفترة . ففي قصة «في الليل» لا يحدث تغير منذ البداية إلى نهاية القصة ، مما يوحى بثبات الوضع الاجتماعي . وتتكشف حقيقة الدور الذي يلعبه السامر في حياة الفلاحين الفقراء ، بوصفه وسيلة لتخفيف عبء ، وتجديد طاقتهم في مواجهة مصاعب يوم جديد . ولكن يختلف توظيف الكلمات التي يتبادلها السامرون في «أبو الهول» و«ليلة صيف» ، فلا تقتصر على ما يقال - عادة - في مثل هذه المناسبات ، بل تشكل الكلمات جزءاً لا يتجزأ من حركة التطور الدرامي ، وتسبب في الأحداث المصرية التي تؤثر - بدورها - في حياة الشخصيات الرئيسية في القصة . ويمكن الكاتب من التصوير الحادق لجو المقابلات الليلية - كما حدث في «خمسة ساعات» .

ويؤدي دور الراوى - في هاتين القصتين - طالب يظل - في كل الأحوال - ولبق الصلة بالكاتب . وللطالب الراوى دوره النال في هاتين القصتين ، إذ يبرز التقابل بين مجتمع الريفي المتخلف والمجتمعات الحديثة الحضرية ، القوي ، المستنير نسبياً ، والمناهون في الجلوس . إن هذا التقابل يعد أكثر حدة ، عندما تصطبغ الأحداث في منظور وهي طالب شاب ، قادر على أن يشق طريقه في العالم المتفرد خارج القرية . يضاهي إلى ذلك أننا لا نواجه - هنا - ما واجهناه من تركيز سابق على أوضاع الحياة البائسة للطبقات الكادحة ، بل نواجه مدخلا أكثر عمراً ، يتجاوز التصوير التسجيلي أو الكاريكاتيري للشخصيات

في قصة «أبو الهول» (١٩٥٦) يحضر الراوى وهو طالب في كلية الطب عزاء في قريته ، يقام له سرادق ضخم ، يتلو فيه مفرى آيات القرآن بصوت أغنى قبيح . وما أن ينضم طالب الطب إلى جمع المعلنين حتى يحاصره حلاق المصحة وممرض المستشفى بأستة طية صعبة ، تهدف إلى إحرجه وإظهار براعتها أمام الحاضرين . وبينما يتابع القرويون المناقشة في دهشة وانبار يصل الواظظ إلى وصف العقاب القاسي الذي ينتظر العصاة في جهنم . ولا يجد الطالب وسيلة يباري بها منافسه ممرض المستشفى ، الذي كاد يستحوذ على انتباه المستمعين ، سوى أن يقص رويات مبالغ فيها عن الكيفية التي يتعاملون بها مع الجثث في مشرحة الكلية . ولم يتوقع طالب الطب أن يدمع ثمن هذا الحديث غالياً ، إذ فوجئ - ذات ليلة - من طريق بابة ليفقد له جثة . ويتكشف طارق الليل عن قروي يدعى «أبو الهول» استمع إلى شكواه عن تدرة الجثث ، واستعداده لدفع خمس جثث كاملة ثمناً لحقة يمكنه التهرب عليها

وفي قصة «ليلة صيف» - وهي واحدة من قصص إدريس السبعة - تقابلنا مجموعة من المصيبة ، في إحدى الليالي خارج القرية ، يجلسون فوق كومة من التبن يترثرون ، ويروحوون بأنس المصيبة مما يعتري

أجسادهم في من البلوغ ، من ونخزات «العفاريث» . وكان المساء موعدهم للفصل ، لا يضميه الليل من جبال حلاب على كل شيء يبدو تأمها ومنفراً في وهج النهار ، ولما يث الليل من أثر ملطف ، في أجسادهم المحمومة بالرغبة ، الباحة من حتمس جسدي :

«ومحب الليل ، نجه وكأننا نرى في سواده وهبوطه وحنانه امرأة جميلة ، ذات سمات ، ودم عفيف ، وسمرة أنوسية نهج كاس أعائنا . ونكره النهار ، نكرهه وكأنه رجل عشن غليظ القلب والقول ، لا يرحمنا ، ولا يسمح لألستنا أن ندير» (١٧) .

وكان الحديث عن النساء موصوع الصبية المفصل . وقد ظلوا معتقدين بشغفي محمد ، أكبرهم وأكثرهم معرفة بالنساء ، لأنه يلعب ليحمل في حاضنة الهاء : تلك المدينة التي كانت تبدو هائلة من كان مثلهم ، بشر بلحية إزاء تجمع سكان يفوق اتساع القرية بقيل . أما المدينة فيها «الندبة» ، ومحنة مكة حديد» [قاع المدينة ، ص : ١١٢] .

وكانوا على استعداد لابتلاع أى شيء يقوله محمد ، ذلك الذي يبدو وكأنه ليس من بلدهم ، أو يبدو وكأنه واحد من سكان المدينة للثوريين ، اللثام الناصحين ، الذين فرهم ونحلى أداهم .

وبعد مراوغة من جانب محمد وإيمان مغلظة بقسمها الحاضرون بتكتم السر ، بدأ محمد - أخيراً - يروي مغامراته في المنصورة ، وهي المدينة التي كانت :

«... شتاً كبيراً كاخنة ، ولها عواجات لا يحصى لهم عدد ، وبنات كافين الخلب ، ونساء الفرنج من ملايات فن حرية تلعب وتلعب ، وتصب برائهن لأبد صخير دقيق مثل حبة الإصبع ، وأتولهن لأبد كحبة القول ، وأجسامهن لأبد مصنوعة من لحم طري ، وليس فيها عظام ، وإنما هي كاللبن تجلبه ، فيجذب منك وتلعبه فيسيل لعابك من حلاوته ، والرجال هناك ... لا يشعرون لسانهم ، والنساء يعضن اللسان فيطرق في أفواههن الحلوة الصبغة ، ويطلبن الرجال ، رجال مثلنا فلاحين غناشير كحفول الجاموس» [قاع المدينة ص ١١٤ - ١١٥] .

وتتبر حكاية محمد المختلفة عن تلك اللع الحسية شيال الصبية ، فقررنا - وهم في حجة من أمرهم - التوجه إلى المنصورة . وانضم إليهم محمد بعد تردد . ولكنه يعترف لهم - عندما ظهرت أصوات المدينة على مرمى البصر - أنه انزعج الحكاية كلها . ويقدر ماينال طالب الطب - في «أبو الهول» - عقابه على مايقوه به من قص ، ينال محمد عقابه مماثلاً لاستغلاله سلجاجة المصيبة الرقيقين ، فيستدرج إلى أحد الحفول ليوسع ضرباً ، يصل إلى التهديد بالقتل . وعندما أشعوا النار في كومة من القطن أهدرها لحرقه ، ظهرت تبشير الصباح ، فجعلت اللهب يبدو شاحباً ، وأخذ كل واحد من الصبية يحملق داهلاً في أوجه الآخرين للسلطنة بالثور . وأدركوا ، ساعتها كم هم أشقياء نساء ، فكروا عائدين بحرون أديال الخزي وينظرون بفرح إلى النهار القادم .

والهال الذي كنا نراه رؤية العين متصباً أمامنا كرجل عملاق قائمه أعلى من قاعة الشمس ، ولأرحمة في قلبه ، ولاخرقة فوق جسده ، وفي

يده هراوة ضخمة ، متعصبا هكذا ، ينظرون ويرعدنا ، وقدح عينه بالشر ونحن متجهون إليه ، محاطون ، محشرون ، عائلون نجما لتنا لن ننتقل من يده [قاع المدينة ، ص ١٢٣]

وردا نحدونا نحو الشاهري وسكابة محمد الحلية من مآثره في المنصورة ، وهي فقرات تشبه حلم فرحات ، لغت انتابها - في ديلة صيف - التقابلات المتصادمة بين الليل والنهار ، والحلم والحقيقة ، والمدينة والقرية . وتتدعم هذه التقابلات وتثبت ، عبر تدخلات ، تضي عليها دلالة رمزية . وعند نهاية القصة ، يبدو التضاد الفردي وكأنه يشكل وضعا واحدا ، إذ يدرك الصبي القرويون وهم يعودون إلى قريتهم في الفجر ، الحقيقة المقاسية لوجودهم ، في نهار يلوح للبيان وكأنه مارد شرس أما المدينة ، تتمتعها الحسية ، فتتحول إلى محض سراب ، لا يجتنب كثيرا من حلم فرحات بفردوس اشتراكي . ولذلك فإن تحرر الصبية من حذر الوهم يكشف عن انتصار الواقع والنهار والقرية على نقائصها الليل والمدينة والحلم . وتتكرر هذه التقابلات المتصادمة ، مصرقة ، في أجزاء أخرى من أعمال يوسف إدريس ، فيصبح جانبها أساسيا من جوانب عالمه الخاص .^(١١)

وموضوع قصتي «داوود» و«الناس» هو الفجوة الماثلة التي تفصل بين الفلاحين الأميين والمدينة الحديثة . ونجد الانجاء التخلدي هنا ، كما في قصص أخرى ممثلا في المنصر النسائي ، بينما يمثل شباب المثقفين من الذكور اتجاه الحداثة والحضانية .

وفي «داوود» (١٩٥٦) تصرف على امرأة ركيكة تؤمن بالخرافة لها ، مثل قطتها ، حتمل جديد ، في كل دورة من دورات الطبيعة . وعلى الرغم من موت ولدها عقب عرجه إلى الحياة بوقت قصير ، لا تلقى المرأة باللوم على الوسائل البدائية التي تستخدمها «والنداء» ، بمقدار ما ترد الأمر إلى انحط العاثر . إن إيقاع هذا الأسلوب البدائي في الحياة ، وما يترتب به من اعتماد على دورات الحسب وقوى الطبيعة المارقة بدل الاعتماد على المراكز الطيبة المحلية ، أو «العبادات» ، يمثل نمطاً تحية لوصف فترة الحمل الثاني ، بعد أن فقدت المرأة والنقطة ولدها الأول .

و«الناس» (١٩٥٧) قصة تدور حول شجرة «الطرفة» المباركة ، تلك التي يجتمع عندها مرضى العيون كل فجر ، ليجسروا من تلى أوراقها قطرة لأميهم . لقد أثار تقديس القرويين للشجرة سخط بعض الطلبة الجامعيين ، فتمردوا على هذه العادة ، وشنوا حملة لإقناع الأهالي باستخدام الفطرة الطيبة ، وأبدوا في حملتهم حمية وحلما . ولكن ظلت شجرة الطرفة - ربما بسبب هياج الطلبة ضدها - مزارا يتراد إقبال الناس عليه . ولكن تظهر المارقة عندما يثبت بعض الشباب ، بالتحليل الكيماوي للأوراق ، استواء الشجرة على مادة فضالة في شواء أمراض العيون . وبمجرد أن يظهر هذا الاعتراف الرسمي بمزايا الشجرة ، يتناقص إقبال الفلاحين عليها ، وكأنهم فسروا الاعتراف على أساس من ريتهم المتأصلة في السلطة والحداثة بوجه عام ، فتمتد شجرة الطرفة جاديتها وركبتها في النهاية^(١٢) .

٤ - المدينة والقرية :

تمثل القيم المتصادمة التي يمثلها معهما المدينة والقرية مكانا بارزا في

قصص يوسف إدريس القصيرة ، خصوصا ما كتب منها خلال الخمسينيات . وتكس هذه القصص اختلافا كبيرا في التطور المادي والاتجاهات العقلية ما بين «الأرياف» والقاهرة «العاصمة الكبرى» تلك التي تتحد المدينة - في مصر - باسمها^(١٣) . ولأن يوسف إدريس الذي نشأ في إحدى قرى الدلتا ، وفي «ديياط» المدينة الساحلية الصغيرة ، قد عاش وطأة الانتقال من الأمان النسبي الذي يكفنه مجتمع القرية إلى صياح الحرية في العاصمة الكبيرة . ول الوقت الذي يواجه ازدحام القاهرة ووضوء شوارعها بكراهية شديدة ينطوي موقفه - إزاء الريف المصري - على تضاد حاد^(١٤) . إنه يؤمن - من ناحية - أن القرية هي التي تحافظ على أصالة الشخصية المصرية ، ولكنه يرفض - من ناحية مقابلة - تحلف القرية وأعرافها الأخلاقية الحامدة ، تلك التي تُعرض - أحيانا - في قسوة شديدة . ومع ذلك فإن تماثل إدريس يتوجه صوب أهل القرية ، ويقدمهم - في قصصه - بوصفهم مجموعة متجانسة ، لا يس لجانسا وجود فئة قليلة ، غير خاضعة في الحقيقة ، تحت السلطة ، كالعسلة والغبير ، وأهل القرية - على النقيض من سكان المدينة - فقراء ، يعيشون حياة خشنة ، ويحسون خلخلة حاجز منبع من تصنع الهلافة والمقاومة السلية ، لمواجهة التهديد الخارجي ، ولكنهم طيبون في أفعالهم ، يستمتعون بالحديث الضاحك ، ويذهب بعضهم البعض ، وهم يجتسون كونا من شأى ساعن قائم اللون .

ويظهر الصراع واضحا بين القرية والمدينة في قصة «المكنة» (١٩٥٣) . والأوسطي محمد (الذي يذكرنا بعبد النصف في «الرجيحة») قروي تقي ، لا أقارب له سوى ابن خائب وحده قليل من الأصدقاء . وهب نفسه لعمله ، وهو صيانة «مكنة» قديمة تدبر طاحورا للدينق . ووجد في علاقته بها موصفا من جذب علاقته الإنسانية . ولذلك تعادل «المكنة» - عنده - الحياة بأسرها ، فهو يحيا كمثيفة ، ويحس «حجرة المكنة» التي تستقر فيها وكأنه يحس حرمة بيته . ولم يتردد في أن يوسع ابن صاحب «الطاحونة» ضربا عندما وجدته داخل «حجرة المكنة» ، يحاول أن يلمس «الحطالة المصطنعة الدائرية» . وكما فقد عبد اللطيف - في «الرجيحة» - أغلى ما يملك ، أي زوجته الشابة الحبيبة ، عندما أصابت المريحة ابن العمدة الصغير بسبب صرب ابن صاحب الطاحونة في طرد «الأوسطي محمد» من عمله ، وحرمانه من التواصل العاطفي الحميم بالماكنة التي يمشقها . ويسعد «الأوسطي محمد» عندما يقتل كل «أسطوانات» البندر في ترويض «المكنة» العجوز الميعة وتشغيلها وكليا تحبط «الأسطوانات» ، وحال توقف «المكنة» ، كان «الأوسطي محمد» يكسب الناس إلى صفه في مواجهة صاحب الطاحونة ، إلى أن جاء صاحب الطاحونة ، يوما ، مصطحبا «أوسطي» من القاهرة ، أثار السخرية أول الأمر بسبب رداءه النظيف ومظهره الحضري . ولكن سرعان ما غير الفلاحون موقفهم من «الأوسطي» الجديد ، عندما استطاع إصلاح «المكنة» التي بددت تنور في أسر بيتنا لقبول الجميع يتنون صاحب الطاحونة المنصر ، أنزوى «الأوسطي محمد» وحيدا منزما ، غير قادر على استيعاب الكارثة الفادحة ، وكأنه الزوج يضبط امرأته مطبسة خيانتها .

هذا الجانب من قصة «الملكة» ، حيث يصاغ التعبير عن دمار القروي في رموز جنسية ، يخلو الموضوع (التيمة) الأساس في قصة نشرت بعد ذلك بخمسة عشر عاما ، وهي قصة «التناح» التي تبدأ على النحو التالي :

«حين دلع «حامد» الباب رطوبيء بالمشهد الخائل للروح .. مات .. بالضبط مات . وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل علة أو حركة أو فكرة ، ولم يجد يرى أو يسمع أو يشعر .. كانت «فحمة» زوجته والدة على رأس الفرقة ، والولد الصغير ملتصق برأسها العاري يتصب مرعوبا وهو يجذب شعرها بشدة : يسا هي عارية الرأس ، عارية الساقين والخصدين ، عارية كلها أو تكاد .. ولحقها يرقد أفندي بجناحه ولا ينظرون أو سرهوا ، وإنما مزعزعه العارية قد طابت في عرى «فحمة» وانتهى الأمر» (١٢٠) .

ورغم الاختلافات الأسلوبية بين القصتين - «الملكة» و«التناح» - فإن كليهما تصور انتهاك المدينة - بكل ما عتله - لأسلوب الحياة التقليدية ، بنفس القدر الذي تصور به - كليهما - الانهزام الكامل للمعصر الرقيق . ويشتمل هذا الانهزام في عمية اختصاب ، تفقد الملاح ألفه الحسم ، سواء أكان هذا الألف طاحونة الدقيق ، أو قصة «الملكة» ، أو روعة بواب قروي حبط المدينة ليحرب حظه فيها ، كما حدث مع فحمة في «التناح» .

ولا يمتد المرء سوى التعاطف مع المصنوعين المنصحين في هذه القصص . ذلك لأن الكاتب يصورهم - رغم سخطنا بهم - بوصفهم شرفاء عظمين ، أهلا للثقة ، يربطهم رباط وثيق بصلتهم وأسرتهم . إسم أناس طيبو التوايا في عالم شرير . قد تعد صفاتهم هذه مزايا في ذاتها ، ولكنها تجعل منهم عزلا في مواجهة رجل المدينة الأبيق للماكر ، المروغ ببراءته الظاهرية . ويقدر ما ينسحق القرويون في مواجهة رجل المدينة يتجردون من البقية الباقية للكرامة ، فلا يحسر الأوسطى حمدا على تنفيذ وعده بإلقاء «الأوسطى» القاهري الشاب في الماء ، تماما كما لا يحسر حامد على تطبيق أهراق الشرف في القرية ، تلك الأهراب التي تلزمه بقتل زوجته والأفندي المبت الذي أسلمته نفسها ، طائفة خير مكرمة .

وتتابع قصص أخرى ، مثل «الحادث» و«الأمية» ، تنوق المدينة وجاديتها ، بكل ما يكني ضمها من عالم غرق يمثل فة الحداثة . ويوضح التعارض بين اتجاهات الريف والمدينة - في قصة «الحادث» (١٩٥٣) - داخل سياق أوسع . إذ يلعب عبد النبي ، مدرس القرية ، مع زوجته «لطافة» إلى القاهرة . ويشعر بسعادة عارمة وهو يزورها المدينة لأول مرة . وتسمد الزوجة وتخرج على النيل من فوق كوبري قصر النيل ، مسيرة . ولكنها كادت أن تفقد صوابها خوفا على حياة طفل أصغر الشمر ، وأنه يخطف وسط الهر . ويحاول عبد النبي أن يهدي من روعها بقوله :

«ده لازم حواجة ... مش معقول ابن هرب» [أرخص ليالي ، ص ٧٦] ويشير العديرون إلى شاطئ النهر ، حيث يقف والدنا الصبي «يرتلان أيه في أيه» دون أن يبدى جزعا . وتعل نقاسة من عدم

إحساس الأبوين بالمسئولية ، تنصق في اتجاهها ولكن الريح - في تمثيل راسر - ترتد بالصقعة ، لتصم وجه زوجها عبد النبي .

وعندما يعود عبد النبي وزوجته إلى القرية ، تعلم بحاجة أن أولادها انتهبوا فرصة غيابها واستحووا في المزرعة ، فتعاقبهم بالصرب . ولكن عبد النبي يتخذ موقفا مغايرا . إنه يقارن بين حادثة استحمام أولاده والصبي الذي شاهده في الليل ، ويتذكر جمال الصبي وصورة شعره وشفته وأطمئنته . ويقارن بينه وبين ابنه محمد ، لتبرر صورة ابنه عما فيها من كآبة ، وقذارة ، وغرور وإفراط في الأكل . ويعلم عبد النبي بأن يأتي يوم يرى فيه ابنه محمد راكبا قاريا وحده ، عابرا النيل في ملابس يضاء نظيفة . ويتصاد حلمه مع مفهوم نقاسة المهدود عن واحبات الأوبة ، ذلك للمفهوم الذي لا يفود الليل الجديد إلا إلى البلادة والفسادة . إن هذا التضاد ، بمعنى أوسع ، يكشف عن الفوة بين الأفكار المصرية والعربية عن التعليم .

وموضوع قصة «الأمية» (١٩٥٣) هو موقف القروي من المدينة . وهو موقف ينطوي على مزيج من الخوف والفضول والريبة ، بل على رغبة ملحة في السخريه من عادات المدينة . وعندما يجد «البرعي» وهو فلاح من الصعيد ، «أودة الطيلون» محالية تماما ، ينتهز الفرصة لينكلم لأول مرة في حياته في هذا الصندوق المسجوب . ويقتررب من الجهاز في حذر القروء ، ويرفع الساعة ليطلب المركز . وعندما يرد عليه المركز : «أيوه يا بيت خنم» ، لم يفعل الفلاح المرتبك شيئا سوى أن مأما ولفافا . وعندما يعقد حامل «السنترال» صبره ، ويبدأ في الشتم ، يستعيد البرعي «فرجه» فجأة ، ويلعن حامل السنترال ، ويرمي الساعة بقوة وينفخ خارجا كالريح .

ويمثل البرعي القروي الذي لا يملك القدرة أو الرغبة في الاتصال بعالم أكثر تقدما يقع خارج حدود مجتمع القرية ، فرفض هذا العالم بعد محاولة حائه . وهو شبه - في ذلك - «أحمد البطي البليدي» ، مثليا يشبه الأخرج في قصة «على أسوط» ، فهو نمط للشرح الطامس الذي لا يفسح على ما يفوته من منافع المصارة التكنولوجية .

٥ - عطلة القرية :

في حامي ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ نشر إدريس حدادا من القصص القصيرة التي تركز على الموقف العقلي لسكان القرية المصرية . انشغل التركيز السابق على الجوانب الخارجية لحياة المصطفيين ، وتركزت الأنواء على المضضات والهمزات البدائية التي تأخذ صبغة دينية ، وترتبط بين أفراد الجماعة في القرية . والقصص التي تناقشها - وهي : «عطلة من السماء» ، و«الشيخ شحنة» ، و«حادثة شرف» ، و«الحريد العروسة» - توضح ذلك .

وإذا جردنا تلك القصص من محرماتها ، أمكن أن تولد منها صورة تقتررب من الاحتمال للقرية المصرية ، على النحو الذي يتصورها به يوسف إدريس ، إن قرية «كفر العرب» كانت قرية تكاد تتنمى بالرخاء ، ولكنها حشرت عن مواجهة تزايد عدد سكانها ، فهبطت إلى مستوى الفقر ، وأخذت شوارعها تنوح بالآلاف من البعوض المنهولين . لا يمتلك الواحد من ملاكها أكثر من بضعة قراريط ، اعذر الخلد

بتجارها فصاروا مجرد باعة سريعة ، وفي القرية أكثر من خمسين دكانا للبقالة لا يزيد ثمن البضاعة في أي منها على خمسة جنيات . وتقدم القهوة والشاي في «غرفة» رثة متناككة . وتخرج القرية بعدد وافر من ملقرين ، وياثي الطمعية ، وشعراء الرماية ، وصغار الصوص . وتختفي ، لتسريحيا ، بعض الفضائل التي لم يعد لها جدوى ، مع تزايد مصعرة وسائل العيش ، مثل الكرم ومظاهر الشجاعة والنخوة ومع ذلك لما يزال أهل القرية يكوّنون عائلة واحدة كبيرة ، وهي حقيقة يبردها نظام بناء القرية . إذ شيدت منازلها وأجزائها الخفية إلى الخارج ، وتفتح أبوابها على ساحة شاسعة مفتوحة تتوسط المنازل . ويتعدد هذا السرب من الأكواخ الطينية الواطئة المتداخلة وسط الأراضي الزراعية ، حيث تتجأ أعداد الليرة للطويلة ملجأ صعبا للمحاربين على الأصول . وهي مجموعة قواعد غير مكتوبة تضبط السلوك في مجتمع القرية

«الجميع لخدمهم في الجامع إذا أذن المؤذن للصلاة ، ولا نجد واحدا منهم لاطرا في رمضان . وثمة قوانين مرمجة تنظم حياة الكل ويسمونها الأصول ، فلا يهدى القصر على لسان ، ولا أحد يغير أحدا بصفته ، ولا يحسر واحد على لحدي الشهر العام» (٢٦) .

وتتبع مأساة الشخصيات الرئيسية ، في تلك القصص بين اضطرابها إلى الخروج على «الأصول» أو تحوّلها إلى ضحايا هذه الأصول في قرية مية النصر . في قصة «طلبة من السماء» (١٩٥٧) - «كل شيء بهي» ، هادي ، عاقل ، وكل شيء قانع مستمتع بعيشه وهنوته ذلك ، والسرعة غير مطلوبة أبدا ، والعبادة من الشيطان» . كانت له من ٥٢ [، ولا يصدق ذلك على شيء كما يصدق على يوم الجمعة . إن هذا اليوم ليس يوما للراحة ، لأن كلمة «الراحة» ترتبط - في عقل الفلاحين - بأبناء المدينة ، ذوي الأجساد الطرية الذين يعملون في العلى ، ومع ذلك يلهثون من الإجهاد . يعتبر العلاج الحصول على عطلة أسبوعية إهانة لطافته التي لا تنكّل ، بل يعتبر تقنين مثل هذه العطلة والاحتياط عليها نوعا من البدع . ولذلك فإن الناس في المناطق الريفية - «بلاد الله» - يؤكّدون أنهم لا يمتنعون عن العمل في يوم الجمعة إلا لأن فيه ساعة لحس ، فلا يمكن أن يتجر فيه شيء إنجازا متضا . ومع ذلك ، ففي يوم من أيام الجمع ، تقع قرية مية النصر ، فريسة اضطراب عظيم . ذلك أن «الشيخ» على ، يهدد بأن يرتد عن الإسلام ، ما لم يرسل الله إليه ، على الثور ، ولحمة حامرة . والشيخ على بالنسبة مسكين ، يلزمه التفجر ملازمة الصاحب الحميم ، حتى إنه يطلق على القفر اسم «أبو أحمد» ، مداحية وألفة ، وإذا يذمر أهل القرية من تهديد الشيخ على بإعلان الكفر ، وما يترتب على ذلك من غضب القادر القهار ، مما يعرض أمن القرية - «أمان الله» - لمأساة ، يتطوع بعض الواقفين بتقديم ولحمة شبيهة للشيخ على ، وكأنه يزيح بذلك الخطر عن القرية

وقصة «الشيخ شبيخة» ، هي قصة شخص أبه ، أصم ، أبكم ، لا يبتسئ أحد من جنسه ، يشك بعض الناس أنه ابن «فاصة العرجاء» وهي امرأة مسترجلة عصبية الطبع ، ويحمله البعض الآخر ابن فرد ، ويحمله البعض الثالث ابن اليطار الذي يشاع عنه أنه يواقع حماره الشيخ

الميلدي للأقود . وإذا تعج القرية المصرية بالمحفوظات المشوهة ، والبشر المسوحي الخلق ، فإن أحدا لم يمر الشيخ شبيخة «تباها» لوقت طويل ، إذ حرام أن يعترض أحد على مخلوقات الله ، وهكذا أراد الخالق وإذا أراد الخالق فلا مناص من إرادته ، وليس على العبد أن يعترض على نظامه ، حتى إذا شذ النظام .. وكما يشذ النظام حتى يبدو الكون بلا نظام ، وكما من محبوب ومهفوف ومشوه ومحنون ، [شيخ شبيخة ، الموقنات الكاملة ٢ ص ٢٩٣] .

ولكن الرعية التي يستشعرها الناس إزاء الشيخ ليست رهبة الطراني شيء . مخالف شاد ، يكشف بشذوده عن كنه النظام الهائل الذي ينشئ الكون والناس ، وإما هي رهبة من النظام أكثر منها رهبة من مخالفة النظام ، ولذلك يتساهل الناس مع الشيخ شبيخة ، بل إنهم يحولونه إلى حد ما ، فهو الشخص الوحيد في القرية الذي يملك حق دخول كل المنازل ، دون أن يشعر إنسان - بسبب وجوده - بما يمنعه عن شيء ، أو يضطره إلى إحياء شيء ، فالشيخ شبيخة - في نظر الجميع - لا يبدو أن يكون حيوانا أعجم غير صار . ولكن يتغير هذا الموقف حين يتباهى شخص ما بأن «فاصة العرجاء» حاولت ذات يوم أن تعويه ، ويسمع الناس الشيخ شبيخة وهو يقول بصوت يميرونه : «أهوذا بالله» ، وإذا بتصح أنه قادر على الكلام العاقل ، يصيب الذعر الجميع ، عاكفة أن يعشئ الشيخ شبيخة أسرارهم . وعندما تعرف القرية ذات صباح أنه قد وجد ميتا ، وقد حشمت جسمته بحجر ، لا يدهش أحد ، ولا يحزن عليه سوى ناعمة العرجاء

أما «حادثة شرف» (١٩٥٨) أطول القصص الأربع التي تناقشها وأكثرها شهرة ، فتتركز على التتاليات الأخلاقية الخاصة بالجلس للقرية . ورغم سيادة نفثة النقد ، فإن كشف يوسف إدريس حمية القرويين - أحيانا - في التزامهم بالأصول ، لا يتخلو من التعاضف ، ويبدى - المؤلف - ميلا إلى المصمح عن سلوكهم الذي يبدو قاسيا وحشيا . ويوضح - لنا - أنه لا بد للمرء أن يفهم أن النظرة إلى الجباب والفتنة الأثوية ، تختلف في المجتمع المصري عنها في القرية . ذلك لأن «الناس في القرية وماجاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويطبقوا حوله الأصول» ، إذ هم أولا لا يجهلون لكي يستمتعوا بالجمالية . هم يجهلون فقط لكي يفلوا أحياء ، ويتزوجون كي تعمل الزوجة وتنجب أولادا يعملون .

ومن البس أن يقع الفلاح باليسر الذي يشع حاجاته المادية ، ولكنه لا يتنازل أو يهادن عندما يتعلق الأمر بالأفكار المردة ، كالشرف ، خصوصا عندما يشعر أن مفهومه عن الشرف قد تعرض للخطر والشرف . ويرتبط شرف الرجل - في دائرة الأسرة - ارتباطا لا يتصل بطهارة الماء ، وسلوكهم لدى لا تشوبه شائبة . ولذلك يسهل علينا أن نفهم سخط فرج لتحمته مشوبة أخته - فاطمة - التي تدور حولها قصة «حادثة شرف» ، وفاطمة - في هذه القصة - على قدر غير عادي من الأتوة . وهي ذات وجه صبور فإن قيل إليه قلوب الجميع . ولكن جمال فاطمة - في حالة «حادثة شرف» - أشبه بجمال ليتا - في رواية «الحولم» . إنه الجمال الذي يفر الخطاب ، «المن المحنون» الذي يمر على بطلان كل تلك الأتوة وحده ٥٩ .

هودح ، يحيط به أهلها ، ليصحبوها إلى قرية العريس . ويشعر سكان القرى المخاورة بأن عليهم أن يدعوا موكب العروس إلى وثمة ، ويستصحبوا الموكب طيلة الليل ، لكي يظهروا كرم صيافتهم وقدرتهم على الاستضافة . ولابد - بالطبع - أن يرقص الأشخاص المصاحبون للعروس هذه الدعوة ، وأن يسفر النقاش عن معركة صعبة ، ينجح الموكب ، بعد الانتصار فيها ، في مواصلة سيره .

وقد انتهت هذه العادة تدريجيا لتدهور الأحوال الاقتصادية في ذلك الجزء من البلاد . وعندما خلت محاولات «تجويد العروس» من مصمومها القديم ، أصبحت عادة اجتماعية رافقة ، أو مجرد مهزلة . وأصبح موكب العروس يتكون من عشرات المنسولين المهزولين الذين يحملون بولمة عامرة في حفل رفاف . ولقد كان هذا هو الحال ، عندما تعرضت جماعة من خدم أحد ملاك الأراضي ، مصممين متجهين الوجه ، لواحد من هذه المراكب البائسة . ولما كان القرويون قد فقدوا معنى النحرة القديم فقد قبلوا الدعوة بدل أن يرصروها . ولكن مالك الأرض يدهش الجميع . وبذل أن يشكر خدمه للمكرمة التي قاموا بها يلعبهم لأنهم أنقلوا كاحله بالثبات من الفلاحين الخروفي . ويكتشف الخدم متأخرا جدا : «أن الأسياد فسلوا هم الآخرون كما فسد الزمان ، وراحت السيادة مع العصر الذي ولّى» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٩٠] ويأتى دور الفلاحين لكي يتشددوا في الإبقاء على التقاليد ، ويرفضوا الرحيل قبل أن يقوم مالك الأرض بواجبه ، ليزيدوا من هم مالك الأرض . وإذا فرغوا من الأكل ، وأصابهم النخمة ، استأنف الموكب وسطها . وعندما يلعبون قرية العريس ، بعد سبعة أيام من الولايم ، تكون عادة «تجويد العروس» قد انتهت تماما .

٦ - الفقر والظلم الاجتماعي :

والفقر صفة دائمة للشخصيات في جزء هام من مؤلفات إدريس ، وهو محور الذي يدور حوله بناء قصص من نوع : «أرخص ليالى» ، «دهان» ، «المرجوحة» ، «شغلانة» . وتتحرك الشخصيات في تلك القصص ، في دائرة مفرقة من الفقر المدقع والجهل ، وهم ضحايا قسرو وحشى قاس لا يفرق بين واحد وآخر ، ولا مهزلة منه . ولابد أن يتضح أن القصد النهائي العام من «المرجوحة» ، «شغلانة» ، هو إظهار القسامة ، بوصفها الحالة الطبيعية ، وأن أية محاولة لتبديلها يكتب لها الفشل مقدما .

وتبدأ «شغلانة» (١٩٥٣) بحملة تقول : «كان عبده في حاجة إلى قرشين» . وهي جملة تتكرر بعد حصر قصير للأعمال المختلفة التي حاول عبده أن يكسب بها عيشه . وقد أصبح - الآن - معسرا تماما ، تدهور كل شيء في حياته حتى ذلك الخط الضئيل الذي اعتاده من قسرو وموقعه - إزاء هذه الحالة - موضع قسرى متواكل . «إنما هي الدنيا والسلام» . ولجبرانه نظرة مشاة ، مهم يرويه «قليل البحث» [أرخص ليالى ، ص ٢١١] . ولكن هناك زوجته الحامل التي تذكره بواجباته . وفي النهاية يلعبه حوبلها للتواصل إلى قبول «شغلانة» من يتبرع بلعبه . وتخصص حاله ، ولكن إلى حين ، إذ تعجزه الأنيميا (فقر الدم) فيعود إلى ما كان عليه : «في حاجة إلى قرشين» .

ودأت يوم يحدث ما يتوقعه الناس منذ وقت طويل ، إذ هاجم فاطمة دون جوب القرية . وهي تسير في تمر صيق عبر حقول الدرة ، وتصيح فاطمة مستعينة ، وسرع بعض الناس لإيقادها ، فيجدونها لم تعصب بأدى . ولكن يوقى الجميع - رغم ذلك كله - أنها قد ارتكبت العيب ، ويتأهب شقيقها المكولوم لتعبد واجبه ، وهو قتل شقيقتها وعشيقها المزعوم . «الفرج» من أهل العرب ، وأهل العرب منهمون أنهم متساهلون في أخلاقهم من أهل القرى ، ولكنه صرحهم أن أهل العرب لهم هم الآخرون أصول وأنهم أعدى أعداء العرب» . ويشير عدد من النسوة القرويات في إجراء تحقيق قاس يخلو من الرحمة . يرقص فاطمة عن السرير : «ولولت إحداهن تقييد يديها ، وأصكت امرأتان كل بساق من ساقها ، وامتدت أيدي كثيرة ، أيدي مهزولة جافة ، حتى بقايا الملوخية التي عليها جافة ، وامتدت عشرات المبرون المصادقة امتدت كلها في عنقا من الشرف والهاطله عليه ، وامتدت كلها : انغزرت وقلبت وتفضعت حتى وهي لا تدرى علام تبحث» . [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٨] .

وعلى النقيض مما توقع الجميع ، تنطلق الزغاريد من المنزل لتعلن البشرى لرجال ينتظرين في الخارج : «سلمة بإنشاء الله . سلمة» . والشرف متصان ، [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٩] .

بن الشرف - فيها يراه الفلاحون - يفتن بالمعززة أو البكاراة التي لا تحدش . وهو عارال سلبا في حالة فاطمة . ولكن المفزى السلبا للقصيدة ، ذلك الذي يبرق نوع من الخفاضة أو التذليل لذروتها ، يؤكد أن الأسلوب الجماد الذي تطبق به الأصول ، هو أسلوب ناقض لمقصود في حقيقة الأمر . إن الاختيار القاسى الذي تواجهه فاطمة بدفعها إلى الزنى بأشياء لم تكن نعبا من قبل ، ويعظمها كيمية الحفاظ على المعيار الأخلاقى بالقرية ومهادنة في نفس الوقت . هكذا تبدأ في مهادنة شقيقها بأن تلتزم - في الظاهر - بالاستقامة ، وتعمل - من وراء ظهره - كل ما يحشاء . وينهى الأمر بأهل القرية إلى أن يضعوا عما علموه وما تيقنوه ، من أن عذرية فاطمة وبكارتها لم تمس ، دون أن يصيبهم ما حل بها من أدنى نغص .

ويمكن تلخيص مفزى قصة «تجويد العروس» على النحو التالى : إذا كانت جماعة ما مستعدة لإبتلاع كبريائها وهجر عاداتها الموروثة ، بحكم تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية ، فمن المؤكد أن هذا التحول «ناعجى» ينتج تأثيرا كبيرا يتمكس في سلوك أعضاء الجماعة . وإذا بدأت هذه العملية في الظهور فإن أثرها يمتد إلى بقية الجماعات ، ويتغلغل من قرية إلى أخرى ، إلى أن يأتى يوم تختفى فيه التقاليد الموروثة تماما من السطح .

والفكرة الرئيسية للقصيدة منصبة في جملتها الأولى : «كون الشارقة - بلدياقي - كرماء» ، مسألة لا نقض فيها ولا إبرام» [تجويد العروس ، المؤلفات الكاملة ، ص ٨٢] وإدريس نفسه من أهالى محافظة الشرقية ، ولعله قد صدم في شبابه بالمعاركة المهادنة بين المظاهر الموروثة للمكرم، وما هو متاح في أيدي القرويين من إمكانيات عملية ويعرف - من الصفحات الأولى في القصيدة - أن العروس تحمل في

٢ - اهتمام جليلد بالغريب والشاذ الخارق للعامة .

إن القصص التي كتبها يوسف إدريس ، عام ١٩٥٧ ، مثل « الشيخ شبح » و « طلبة من السماء »^(٢٧) و « شيخوخة بدون جنود » ، تنبئ عن عدم اهتمام تصوير الواقع ، وتركز الاهتمام على الحواشي العربية الشاذة ، وفي بعض الأحيان المتصلة بالموت والمقابر . فالعلاقة العربية بين المسحون الإنسانين اللذين لا تعرف لها جسا محددًا ، في « الشيخ شبح » وشخصية الشيخ علي الشائبة ، بطل « طلبة من السماء » ، ذلك الذي يستعطر الغضب الإلهي على أهل قريته بالخروج من دينه ، إنما هي عناصر تمهد للتحول إلى القصص الخاطارية .

ويضاف إلى ذلك الابتعاد الواضح عن مبادئ الواقعية في « شيخوخة بدون جنود » ، حيث يشتق العنوان نفسه من عبارة قانونية تعني أن شخصا ما قد توفي لأسباب طبيعية . وفي هذه القصة الطريفة ، يقوم مفتش الصحة ، الذي يصدر شهادات للميلاد والوفاة ، بفحص جثة عم محمد أحمد حسين الخانوقية الدين هم - عاليًا - بوابون وراثيون متقاعدون ، تزيد أعمار أحبار أعليهم على السادسة والخمسين . ويتذكر الطبيب ، وهو في طريقة لفحص جثة عم محمد ، كيف كان الرجل العجوز يصحبه إلى منارل الموتى ، وكيف كان يقوم بتثبيت الخشب ، يجذب شعرها والحسطة في عيوبها ويحس عظامها ، ليتأكد من أن الوفاة طبيعية . وهامهم - الآن - يعملون ذلك كله في جثة عم محمد . وعندما يحاول أحد المصيان أن يقب جثة عم محمد على وجهها ، يتوهم الطبيب أن عم محمد يتحرك ويسرى له من ميتته . ليقول له بطريقة الخفيفة النشطة : « أروع بأجدع مثل قننك يا به ... شيخوخة بدون جنود »^(٢٨)

٣ - الأخلاقي الاجتماعي :

ويتجاوز اهتمام الفائظايا بسبب القصص الواقعية مع تزايد البرة الأخلاقية للقصص في تلك المرحلة ، على نحو ما يظهر من مقارنة بين نصي « علي أسبوط » ١٩٥٣ ، و « أحمد المجلس البلدي » (١٩٦٠) وبين قصة « صاحب مصر » (١٩٦٥) . إن شخصيات هذه القصص الثلاث تتربط من حيث هدفها ، فهي تصور مشردين تملؤهم روح الفكاهة والحساسية المرحة ، رغم فقرهم المنع . وقد تنح لهم فرصة تغير حصارى لكهم يبنونها مؤثرين عالمهم البسيط القائم على الإيثار للأثرة . ولكن إذا حاولنا أن ندرس أوجه الشبه بين هذه القصص وجدنا اختلافات كثيرة في أسلوب العرض وطريقته ، خصوصًا التحول من القليل التصويري للتعارضات إلى الأخلاقية المكشوفة ، في كثير من أحاديث الراوى الجانيية^(٢٩)

أما « علي أسبوط » فهي تحطيط (اسكتش) ساخر للطريقة التي يبحث بها فلاح فقير عن علاج لقدمه التي تؤلمه . ويقوم الأطباء لعمالون في إحدى مستشفيات القاهرة باضطهاده . وشخصية الرجل الفقير المعوق جسديًا تعود إلى الظهور مرة أخرى ، ولكن من خلال رجل قرية نشيد هو « أحمد المجلس البلدي » (١٩٦٠) .

ولكن لا ينصب الاهتمام - هنا - على الظلم الاجتماعي أو الاختلاف بين الطبقات ، بل على الأثر السيء للرهوض أخلاقيا لبحث عن

وفي « المرجحة » (١٩٥٢) تتزايد الحطة اللادعة لحن عبد الطيب ، إذ يتوافق مثله في الحصول على « قرشين » مع حلول العيد . ولم تكن الفضة التي يثرها الصغار هم عبد الطيب في ذلك اليوم ، لا هي ولا غيرها من مهام الحياة أو توافيقها ، فقد كان يوم العيد ، العيد الكبير . اليوم الذي انتظره شهرين كاملين ويضئ العجز مسحة مأسوية على سجاد الذي ينوء بالأمراس ، في الليل ، يتسائل إن كانت زوجته الحداية « فانة » بما يقدمه لها . . . ثم يتهد قائلاً : « آه يا نهرية ، يا خلال » . وليس هذا بعيدًا تمامًا عن الحقيقة ، إذ إنها تشجعه على أن يتردد على بائع الأقيون . وفي النهاية يتحطم أمه في حاة أفضل ، بالتحديد ، في اليوم الذي يأمل به أن يربد دخله ، ويتصح له في نفس اليوم أن شكوكه في زوجته كانت في محلها . وبذلك ، يثبت أن التوقعات الواحدة كانت وهما ، ولم تكن سوى مقدمات الدمار الكامل .

أما شخصيات « رهان » (١٩٥٣) ، و « فرغص ليلي » (١٩٥٣) فتعاني - بالمثل - من لعنة الإملاق والعز . ورغم أن الشخصيات قد تحد بعض العراء - كأن يحصل البدوى الخانع ، في « رهان » ، على وجبة عذبة عظيمة ، أو يستطيع عبد الكرم أن يجامع زوجته - فإنها تدفع الثمن غالي ، فتعاني الشخصية لأولى برة محص قاسية ، ويحصل الثاني على طفل جديد عليه أن يطعمه .

وهناك قصص أخرى - مثل « الحالة الرابعة » (١٩٥٣) و « ربيع حوض » (١٩٥٣) ، و « إدمان » (١٩٥٣) - تركز على فكرة الوسوسة التي تفصل بين الطبقة العليا الأناية الكسول الساعية إلى الثروة وبين الفقراء غير المتعلمين . وقصة « إدمان » دراسة في المدل الطبق إذ يأتي صابط إلى العيادة ، برجل مكبل باليد بالأغلال ، يشبه في أنه ابتلع قطعة خشيش ، محاولاً إقصاءها من الشرطة . ويعلن الرجل براءته مدى ، إذ تخرى له عملية فسيل معدة . ويتبادل الطبيب والصابط حديثاً هادئاً ودنياً - أثناء ذلك - حول عيوب مهنة كل منهما . وحينما يظهر الخشيش ، يقب كل منهما بما يكشف عن خبرتها للشرطة ، ولكن يلاحظ الطبيب ، فجأة ، أن الصابط نفسه يبدو عذرا . ومع ذلك ، لا يسمع كلامهما إلى الاحتجاج الواهن للسجين ، وهو يساق مكبلاً بالقيود .

القسم الثاني . المرحلة المتأخرة

١ - مدخل

شهدت حياة الخمسينيات وبداية الستينيات تغيراً جذرياً في سجع يوسف إدريس بقصة القصيرة ، فقد استبدل يوسف إدريس تصوير الحبة الواقعية البسيطة للطبقات الدنيا في الغريب ، وحواري القاهرة وزفتها ، تصويراً أكثر تعقيداً . وتحولت مشاهد القصص وشخصياته ، تدريجياً ، فأصبحت للشاهد عامة والشخصيات أكثر شمولاً ، كما تحول « ستر فاقرب من تحريد الشعر المطلق » في قصص مثل « حلالة الروح » التي نشرت في ١٩٧٠ . ويسود جو عام من التشاؤم على القصص ، إلى درجة ينغمس فيها الأبطال في الاستبطان والاحتدام ، ويستدل يوسف إدريس بالوصف الخارجي والأحداث المتعاقبة كخيلا رمزياً للموضوعات الأخلاقية والسياسية .

الكسب المادى والمكانة الاجتماعية . وأحمد العقلة - بطل «أحمد الخلس البلدى» - حلاق ذو ساق واحدة . كثير الحرف كثير الأسفار ، سريع العصب لكنه يالغ الطيبة ، قادر على أن يقوم بأعرب المهام ، واحتراف كل ما يمكن أن يفيد القرية ، دكانه عثة من البوص أقامها بعمه ، وسوها إلى ما يشبه المتحف . يعتمد عليه الناس في إصلاح قنوات الري وطلبه المسجد ، رغم أنه لا يذهب إلى المسجد للصلاة أبداً . وهو يزيح أكوام الرمل من الطرق ، وينقل أثاث العرسان ، فإذا دعى إلى مأدبة عرس انتابه الخجل وتردد في قبول الدعوة .

ولكنه يفرح من حالة السعادة التي يعيشها ، عندما يجبره معشر لصحة بإمكانية تركيب ساق صناعية بحاية في مستشفى قصر العيني ويصحح أحمد مما فشل فيه مريض قصة «على أسبوط» بسبب دكانه و«مهلونه» . ولكن ساقه الصناعية تؤدي إلى مجموعة متتابعة من الأحداث المأساوية ، تغير من اتجاهه في الحياة ، فهو يضطر إلى شراء حذاء ، وجرب بعض مع الجرب المثلث على الساق الصناعية . ويتوقف عن اللعب وتسلق النخل ، والعرض في قنوات الري ، واليوم على الأرض . ويحس زماته على كرسى كفى تبقى ملائمة الحديدية مطبوعة . ويذل الجرى بمكازه المعجب المسمى صنعه بتمه يتحرك حركات وقورة بطيئة مزنة . وعندما يسافر يركب كفة المسافرين بتدكرة ، يصعد على مهل ويهبط بانتران ، يذل القفر والعر على سطح القطار وتناثر أفكاره الحديدية على زياته الذين قل عددهم ، «دكانت أفكارا» من فمالات وحالات لا بد من اقتنائها ، ومن لحظة تمهق سقوشة من الصبح ، ومن ادخار لامتلاك الأمتار القليلة التي يقوم عليها الدكان وتوقف من عاداته القديمة ، وتعامل كرمه ، وسلوكه القائم على الإيثار . وتحول هذه بفترة برعة دانية إلى الامتلاك والاستقرار والزواج والصلاة مثل «الناس المحترمين» . وينقلب أحمد المرح الذي كان يسحر حتى من عاهته إلى رجل ضيق الصدر شديد الزهو بنفسه . وعندما يطلب منه - كالعادة - إصلاح طلمبة الجامع يبدو وكأنه موافق ، ولكنه لا يفعل ذلك أبداً . ويقول لنفسه : «اشمعي أنا يعني إلى أصلها ما لا زى زى الناس . وما دام الناس يصلون ولا يصلحون الطلمبة أو يرفعون الأكوام من طريق العربات ، فلماذا هو يصل وليدأ يفعل مثلاً يفعل الناس . والناس تأكل وتلبس وتزوج ويحبط كل مهم نفسه بما يحبه من غريبات الزمان» [المؤلفات الكاملة ، ص 141]

ولكن المدن والسلوك الجديد سرعان ما تنقل وطأته على أحمد فيحتج مرة أخرى ليعود من مرق سطح القطار ، بمكاز بدل الساق الصناعية ، ويضحك ويظهر وراء الناس سعيداً ، وكأنما أفرج عنه بعد سجن . واستعاد برامته المفقودة . وبالرغم من أن حكاياته عما حدث لساقه الصناعية تغير من يوم إلى آخر فإنه يبيها - دائماً - بضحكة عالية مدوية ويقول «في فاهية .. فا فا فا كأن الواحد كانت رجله مقطوعة» . [المؤلفات الكاملة ، ص 143] ..

إن شخصية أحمد ترجع في جذورها إلى شخصية ميتور الساق في قصة «على أسبوط» وإلى «البرعي» في «الأمية» ، وكلاهما من نوع نقيض البطل anti hero الذي يصطدم بالعالم المصرى المعاصر.

ولا بد أن يشعر القارئ أن هذه القصة القصيرة لا تهدف إلى مجرد تسليته بالمقارنة بين قيم المدينة وقيم القرية المصرية . إنها تتجاوز ذلك عندما تركز على مزية رفض «أحمد المجلس البلدى» لمظاهر التقدم الإنسانى ، عملة في ساقه الصناعية ، لقد أخذ الحرف يتناهى من حياته الحديدية التي تقوم على الأثرة ، وتعتمد على تنافس الأفراد ، فرفض العادات الحديدية الرثية المصاحبة للساق الصناعية .

ولو نظرنا إلى القصة من هذه الزاوية وجدنا أنها توصل رسالة أخلاقية ، تحث على الاختلاف عن النقد الاجتماعى الذى يعطى قصة «على أسبوط» إذ عندما يقرر الإنسان تفضيل مصالحه الشخصية على مصالح الآخرين ، دون نظر إلى حاجة المجتمع ، لابد أن يتصارع مع إبعثه ، فينتهى به الأمر إلى العزلة الاجتماعية ، ويدفع المرء ثمن المزايى للمادية التي يحصل عليها من سلوكه القائم على الأثرة ، فيفقد تلقائية الحياة الطبيعية والاجتماعية . ويخسر ما يفقد المرء دفء الحياة بالأثرة بتطوى الإيثار على راحة الضمير والعقل . ولذلك يراد مزية القصة - في النهاية - العجز إلى أولئك المنسلقين اجتماعياً ، فهم الذين يمشون - ضلاً - بساق مقطوعة .

ويحقق يوسف إدريس - في «أحمد المجلس البلدى» - ثوارنا مثيراً للإعجاب بين الواقعية الفكاهية في قصصه الباكورة والتمزعة التبشيرية في أعماله الأخيرة . ولكنه يقدم آراءه بطريقة مباشرة في «صاحب مصر» (1965) . وتقع هذه القصة في بقعة صحراوية مهجورة ، في طريق للسويس - الإسماعيلية ، إلى جوار نقطة تفنيس عسكرية ، «وحرزة» ، وهما المظهران الوحيدان للحياة في المنطقة .

«صاحب الحرزة» كهل ملىء بالحياة اسمه هم حسن ، وهو يشترك مع بطل قصة «أحمد المجلس البلدى» في خصائص كثيرة . يشترك معه في حبه للحرية والحياة ، ذلك الحب الذى لا تقهره سآمة الوجود الثابت . وهو - مثل أحمد - يفضل أن يتجول من مكان إلى آخر في الريف . وقد قرر أن ينصب (حرزته) في منطقة نائية ، لأنه «اعتار لنفسه مهمة أن يخدم الناس حيث لا يتوقع الناس خدمة» . [المؤلفات الكاملة ، ص 352] وسرعان ما يصبح صديقاً لجندى والطبعة ، الذى تنمته قصص الكهل المدينة ، فيفصل صحبه عن صحبة النساء في المدينة . ولكن نجاح الكهل في العمل يجذب أصحاب حرز آخرين إلى المكان المهجور . وسرعان ما يظهر التنافس في العمل ، ويبدأ رائحة نظام الإنسان القاسى للفوح . ولكن شيخ الحضارة بطارد هم حسن ، فلا يجد أمامه سوى طريق واحد ، هو الارتحال ، فلا يستمع إلى رجاء صديقه الجندى ، بل ينقل كل أغراضه فهوته على حربة نقل هابرة ، ويترك المكان متجهاً إلى قصر مجهول جديد .

وهو صاحب مصر قصة طويلة إلى حد ما ، تقع في خمس وثلاثين صفحة . ولكن بطلها هم حسن يبدو أكثر حياة من أخرج «على أسبوط» ، وهى قصة قصيرة لا تزيد عن ثلاث صفحات . وليس دعم حسن شخصية حقيقية ، بل هو تجسيد لما يراه يوسف إدريس بمثابة أسنى الفضائل الإنسانية . ولكن الملل الناتج من مثالية الشخصيات التي تبدو شبيهة بالأيقونات - كشخصية هم حسن - ملل تزيد من حدته المظلمة للتوالي التي يوقف بها للكاتب تتابع السرد . ومن الصعب أن

تجيب الإحساس بأن يوسف إدريس يستخدم «عم حسن» بوصفه مشجبا يعلق عليه عددا من أفكاره الأخلاقية أو نظراته شبه العملية عن عمليات التطور التي تحول «مراكز الأمانة» في العقل الإنساني والذات الصغيرة». [المؤلفات الكاملة، ص ٣٥٧].

إن موعظة «عزى للمساكين» تتخذ وتنتد تشحدر اعتذارا مهولا في «صاحب مصر»، ولكنها تتحول لتصبح جزءا لا يتجزأ من نسيج «أحمد المحلى البلدى»، فأحمد - في القصة الأخيرة - يتطوى على رغبة الإنسان في الأمان، حتى لو أدت هذه الرغبة إلى اللامبالاة بمطالب إحقاقه من البشر. وذلك هو أصل السر بما يرى يوسف إدريس. ويتجسد ذلك الشر في الآلاف ممن يمارسون تعاليم الدين بأفواههم، بينما هم يبحثون - في الحقيقة - عن بحيم. ويحاول أحمد أن يقدر هؤلاء المنافقين بأداء شكل للعروض الدينية. ولذلك نجده، عندما يقرر أداء الصلاة، يتحل عن عاداته التي تقوم على لإيثار، ويستبدل بها عادات الأثرة، فلا يصلح «طلبية» الجامع كما اعتاد أن يفعل في الماضي ولا يوجد هذا التصرف المرفق لمستوى المعنى في تلك الفترة من «صاحب مصر».

هذه الصفات كلها لا محل لها في عقل عم حسن العجور، ترى أي مكان رحب يصحبه عقله، أية حرية تتمتع بها خواطره؟ أي أمان شامل كان يظللها ويظلمه.. أجل الأمان الذي يقلب الناس دينهم ويغيرونها فجأة، ودعا ليز ليحموا بها من الأعداء المعروفة والمجهولة ومن الزمن والرضى والحياة. وكلما بحثوا عن الأمان عاقلوا إلى يتحركون أنهم مها فلعوا هناك دواء شاف أو ملجأ أكيد، وكلما عاقلوا على أنفسهم من الآخرين عاقلوا الآخرين منهم حتى تقلب العقول إلى مواقف مجنونة للقلق والوعب... ولكن المشكلة، أجل للمشكلة، أن الدنيا كلها ليست هم حسن، وأن المسائل لا بد أن تصل يوما إلى الدرجة التي يصبح معها من العبث البقاء. [المؤلفات الكاملة، ص ٣٥٩ - ٣٦٠]

وكان إدريس، قبل أن يكتب قصة «صاحب مصر»، قد عاد إلى تيمة أحمد المزدوجة، وصاغها صياغة نامية في قصته «لغة الآي آي» التي نشرت في عام ١٩٦٤. في هذه القصة، يدخل مريض بسرطان المثانة إلى مكتب الحديدي، غير المكيمياء العصبية، ونسوه الخط يطم الحديدي أن الحسد الواعن المختصر المائل أمامه ليس سوى فهمي، رقبه في الدراسة أيام المدرسة الثانوية، وزميل الفصل الذي كان يصوق عليه دائما. لقد افترقا منذ زمن بعيد، ونسى الحديدي إحيائه القديم عندما كان فهمي يسه - دائما - في الحصول على الأولوية. ومضى الحديدي في حياته العلمية والعملية ونجح حتى صار ذا سمعة دولية في عمله. ولكن مسار حياة فهمي اختلف تماما، فلقد اضطر إلى مساعدة أبيه في فلاحة الأرض، ولم يكمل تعليمه. وانتهى الأمر به إلى حياة الفقر القاسية، فامتصت الأرض صحته، وتبدل عقله، واقتربت السرطان الذي مبيته البهارسيا

ويقرر الحديدي أن يدعو فهمي إلى قضاء الليلة في منزله، كي يصحبه إلى طبيب. لأشعة في اليوم التالي. ورغم معارضة زوجته الأنيقة الحرون، وكانت تفصل لو قصى فهمي ليته في غرفة البواب، بصر

الحديدي على أن ينام فهمي في المطبخ في تلك الليلة. وبينما كان الحديدي يستلق مستيقظا في فراشة يهكر، في الطرق المتهمة التي يستطيع بها أن يترق في الشركة التي يعمل بها، تنطلق صرخات مروعة آتية من المطبخ. تقطع عليه أفكاره. ولكن بقدر ماثير صرخات ألم فهمي سحق الزوجة تثير في الحديدي إحساسا بالذنب وشعور بالألم ويدرك لأول مرة، مع آهات الألم، ما كان قد أحشاء طويلا في عاقبه. ويقارن بين حياته وحياة فهمي، فيكشف أنه هو الذي أخفق ومثل وليس فهمي. لقد قامت حياته على الأثرة، ولم يسع وراء شيء سوى مستغله العنسى والعمل محسب. وكأنه كان يكرس حياته لحلم ذاتي سرعان ما يعب. أما فهمي فقد كان - على العكس منه - متصلا اتصالا وثيقا بأحونه من البشر، يشارك في أفراحهم وأحزانهم: واهبه الأشياء الصغيرة الكثيرة المتناثرة في طريق حياتهم بعتلى كل منهم بإحساس يومي متجدد، إنه حي وإن الحياة بها صعبت حلوة. [المؤلفات الكاملة، ص ٢٩٨]

وعندما يفكر الحديدي في حياته على هذا النحو يصل إلى نتيجة مشابهة لما وصل إليه أحمد، وهي نتيجة اقترنت بسلوك بعينه فرصه ساقه الصناعية: «إن الإنسان جهاز بركيه وأحاسيسه حياة خاصة تسمى الحياة الجديدة. وهو لا يستطيع أن يخرج عليها ويحيا حياة من صنعه هو ومن ابتكاره إلا وهو يتألم والآلم تضاعف. لقد نفس الممر كله على طبيعته وكنم ندامت الأعناق المطالبة بمع الحياة الصغيرة الكثيرة العادية التي تعطيها طعم الحياة، فسا عليها ليجبرها على أن تحيا بمفردها. الوحدة القاتلة التي ترى الخوف من الآخرين وتدمر الثقة بالنفس. الوحدة لكي تكون حرا أكثر ومنطقا أكثر وحيا أكثر، فإذا بها تؤدي إلى الضوق والوعب من الآخرين». [المؤلفات الكاملة، ص ٢٩٩]

ويدرك الحديدي، فجأة، وهو يسترجع حياته، أن نتيجة الجرى السريع وراء فة الوصول هي «في الحقيقة هرب سريع من الحياة». [المؤلفات الكاملة، ص ٢٠١] ويقرر - عندئذ - أن يبدأ حياة جديدة مرة أخرى. ويحمل فهمي على كتبه، دون أن يبالى - لأول مرة في حياته - بحيراته الذين استبقظوا على صرخات صدقه المختصر، وفنحوا نواظهم على مصراعها. ويترك الحى الأنيق دون أن يبالى بشيء سوى صاحبه.

وعندما يترك الحديدي الحياة البرجوازية المريحة ويتحل عنها فإنه يتبع - بطريقة الخاصة - النموذج الذي أرساه وأحمد المحلى البلدى، ذلك لأن كليهما يختار حياة الفقراء الشريفة المتقبة ورغم اختلاف المركز الاجتماعي لكليهما، فإن نتيجة الاختيار واحدة، وهو التحلل من حياة الأثرة من أجل حياة الإيثار، رغم كل ماى الحياة الأخيرة من صعوبة وعناء. ولكن الحديدي يختلف مع ذلك - عن «أحمد المحلى البلدى»، فالصراع في «لغة الآي آي» صراع ذهني، وعذاب اختيار الحديدي عذاب داخلي. وعندما يتم التركيز في التصوير حل العالم الداخلي للحديدي يتسكى القدرى من المعيشة الحميمية للشخصية، ويهكر في مخنتها على أنها محنة الخاصة. هذا المدخل النصي يميز «لغة الآي آي» عن القصص التي ناقشناها. وفي هذا المدخل النصي يبدو فهمي والحديدي وكأنها وجهان لشخصية واحدة

مزهوة ، هي شخصية الحديدى التى ترى الأحداث من منظورها .
وتربط الوجهين سلسلة من التناقضات المتضادة ، شية بالتناقضات
المتضادة التى لاحظناها فى «ليلة صيف» أو غيرها ، من قصص التصاد
بين «المدينة والقرية» .

وعندما يحل هذا التصاد يتخذ الحديدى قراره : «واضح فى طريق
ثانى صعب شديد» . ويلحق فهمى ، ليعد الوحدة والتناغم إلى روحه
التى مزقتها عقدة الذنب . ويوحى لنا المؤلف بذلك عبر البسمة العذبة
التى يودع بها الحديدى زوجته . وتأتى النهاية وكأنها تحمل تعريضا
روحيا ، يتطرق أولئك الذين يستطيعون أن يصلوا إلى شجاعة الحديدى ،
والذين يجارون - مثل «أحمد المجلس البلى» - التخل عن الساق
الصناعية . وتلك هي خلاصة «رسالة» يوسف إدريس تتكرر مرات
ومرات ، وهو يحاول أن يوصلها إلى القارىء .

4 - الموضوع الجنسى

وليس الجنس فى مؤلفات إدريس تعبيرا جسديا عن الحب الروحي
أو تعبيرا عن النشوة الجسدية المتأففة . ولتحدث العلاقات الجنسية -
غالبا - فوق مهد من الإثم ، حيث «الحرام» الذى يقترب فى سياق
ربى ، أو يتحول إلى شعور فردى مخفف بالذنب فى سياق المدينة . وهو
سياق القصص الأخيرة . يضاف إلى ذلك أن يوسف إدريس يعالج
موضوع الجنس معالجته رمزية ، تهدف إلى توصيل أفكار أخلاقية
وسياسية

ومن الغريب أن يوسف إدريس الكاتب الأخلاقى لم يلق من النقاد
الاهتمام الذى لقيه كاتب الجنس . ومن المؤكدة أن دراسة قصصه
القصيرة - خصوصا التى نشرت فى السنين وديانة السبعينات -
تظهر مظاهر كثيرة من السلوك الجنسى المتحرف ، يصحبه شعور عميق
بالإحباط فى معظم الأحيان . إن هناك - على سبيل المثال - التبعص
(فى «حالة قلبى») ، والافتصاب (فى «النهاية») ، وشعورا جنسيا
دا طابع نوديبى طامح فى (فى «مصور ياسيد») ، والفرمان «أكبر
الكبار») ، وممارسة الجنس إلى جوار شخص مختصر (فى «العملية
الكبرى») ، واتصالا جنسيا بين شيخ وعاهرة (فى «أكان لابد بالى أن
تضيق النور») ، وبين زوج الأم وبنات زوجته (فى «بيت من
لحم») ، وتلك بعض الأمثلة فحسب . ولو حاولنا أن نقرر هذه
النعامة ، كما فعل البعض ، على أساس من ولع الكاتب بالجنس ، أو
على أساس من اهتمامه بعقده نوديب ، فإن ذلك التفسير لن يحل
مشكلا .^(٣٠)

ذلك لأن الموضوع الجنسى - فى حقيقة الأمر - غالبا ما يتشابك مع
الرسالة الأخلاقية المتضمنة فى القصص التى نناقشها . ولذلك يجب
دراسة الموضوع من حيث علاقته بسياق أوسع ، هو تطور يوسف
إدريس الأدبى .

فى نص «الضفة» (١٩٥٨) و«حالة قلبى» (١٩٦٣) يقع يوسف
إدريس تقابلا بين نفاق البرجوازيين الذين يحيون حياة عملية والتوجه
الحسى للشباب . وتصور «الضفة» راكبي أتوبيس هما الراوى وجاره
يرقان - فى حصد - طالبا ، يحاول التقرب من فتاة ، يصحبا أنهما

الصغير . ويدهش الراوى لجراة الشاب وإقدامه ويصكر فى الخجل التزم
الذى كان شائعا بين الطلبة ، أيام تلميذته ويقول لنفسه : «أحد زملائنا
ظل يحب زميله له خمس سنوات بأكملها دون أن يمر على مخاطبتها ،
وحين جمع شجاعة الدنيا وذهب بمخاضها ، ألقى على مسامعها الجميل
الجنس التى كان قد جهرها ، ثم استأذن منها وغادرها فى الخال ، حتى
قبل أن تفتح لها وتود [المؤلفات الكاملة ، ص ١٦] .

ولكن أفكار الراوى لا تهمه من ملاحظة استجابة جاره . ويبدو
ذلك الحار حشرياً عضوليا ، من ذلك الصنف الذى يحرص - دائما -
على أن يلقى الآخرون بلقب «ياسيد» . وذلك لقب يفرمته الراوى ،
وكانه يحط من قدر للره . «مصور» يحل مقرونا بلقب السيد ، حتما
ستحس أن شيئا فليك قد تغير أو تجدد ، لو أنك أحلت مثلا إلى
الاستبداد ، [المؤلفات الكاملة ص ١٣] .

وبينا يحاول الراوى متابعة التقدم الذى يحمره العذب مع الفتاة ،
تلتقى حياته القفوليتان وجنا جاره ، الذى كان يصنع هنيهة ، ولكن
بقدر أكبر من الفتاة . وفى أثناء ذلك كله لا يتراجع العذب الشاب أمام
صمت الفتاة الأولى للتعهد ، وينجح فى أن يدفعها إلى الاستجابة ببه .
ويرى الراوى - فى استجابة الفتاة وبجاح الطالب الشاب - هزيمة
لحيته ، فبعد كل اهتمام بالمتابعة ، ولكن جاره يواصل النظر والمراقبة ،
إلى أن يترك الشاب والفتاة الأتوبيس . يتميز جاره عيظا ، يحدث فى
العالم ، إذ يلتصق إلى الراوى قائلا : «ما لازم القيامة ح تقوم . والله
يمكن كانت فعلا . لازم القيامة قامت ؟» [المؤلفات الكاملة ، ص
١٧] .

مثل هذه النظرة إلى العلاقة بين الجنسين تمكس وجهة نظر المجتمع
كله ، ذلك لأن الراوى قد أخبرنا أن كل الركاب «نسخ مطبوعة الإثبات
من جارى» . [المؤلفات الكاملة ، ص ١٤]

ويؤدى الصراع بين أفراد الجيل القديم ومشاهير الشباب الذين
يشردون على القيم التقليدية إلى مواجهة شخصية ، مأساوية ، فى «حالة
قلبى» . وهى قصة تصور لنا حادثا بسيطا . طالبة تلحق بسيجارة ، فى
ساحة كلية جامعية تستمع بالتدخين إلى أن تلاحظ حين عبث الكلية
التى ترقبها من الدور الأول ، فتكب عن كتبها ، غير مبركة أن طريقها
«المختزفة» ، فى تدخين السيجارة ، قد أثارت مشاعر جنسية ، نائمة ،
لدى العميد الذى أوصله تأمل الفتاة إلى حالة من الانتشاء . وللحظة
واحدة فى حياته نسي عميد الكلية كل حياته الرتيبة المملة . وهو صبيدى
من سوحاج لم يتخلص مما شأ عليه ، وما يقال من كون التدخين «مباحا
للرجل وحيا للشباب وعمرها تحريما قاطعا على الأطفال ولكنه للنساء
جرمة» ، أكثر من جرمة . قد يوازى هناك العرض . [المؤلفات
الكاملة ، ص ١٩٤] وكانت أول فكرة تخطر على ذهن العميد ، حينما
رأى الفتاة تدخن ، أن يعصلها من الكلية . ولكن كلما مضى فى
التلصص عليها من النافذة الصغيرة تخلص - تدريجيا - من غضبه .
ويحل محل الغضب إثارة تدفعه إلى مزيد من التعلق بأسلوب الفتاة
الشهوانى لتدريس فى التدخين

«ورفعت الفتاة يدها إلى فمها مرة أخرى ، ولكنها انتظرت قليلا بضم السجارة قربا من فمها ثم بدا وكأن الوقت قد حان ، وهكذا يطم لا فلكز فيه أسبلت جفونها ، حتى كادت أن تغلق عيناها ثم صمت شفتيها ، حتى ضالت الفتحة يسها ، وتكرمش غشاؤها ، ومن الفتحة الضيقة أدخلت فم السجارة وجذبت نفسا ، لا لم يكن جذبا ، كان امتصاصا ، ليس امتصاصا دحان ، لكنه رشف أعظم سعادات الشر ، رشفة يطم وباستعداد وبملايين الأنفاس ، كل غلبة من حلاياها بدت وكأنها أصبح لها فم تجذب به وترشف ، ويتموج جسدها كله تموجا غير منظور ، وعلى دلعات وكأنه عطشان يحرق أعذب الماء ، ويريد أن يستمتع بكل قطرة من قطراته ، حتى إذا ما بدا أن كل دقيقة فيها قد أخذت كل ما فيها وفقدت سعادتها الخاصة ، رفعت السجارة عن فمها ببطء ، وكبرياء وعينين لم تفتحتا ببخل شديد وكأنها تخاف أن تهرب من فتحها النشوة . [المؤلفات الكاملة ، ص ١٦٨ - ١٦٩] .

ويكتشف - فيما بعد - ارتباط «الإثارة الحسية» أو الخيالية ، في ذهن العميد ، بشراهة عصبية امتصاص الفتاة للسجارة ، على النحو التالي

«واقترعت السجارة من هابتها ، وتلاصقت أنفاس الفتاة ، في صعود القمة ، ومضى جسدها يتهدج وقد أصبح كله صدرا بلهت وشفاها بدأت من الجمرعات المتلاحقة ترمش وتضطرب ، اضطراب الحمى ، حتى شملته هوكلة ... والنبوع الخلق يطجر فيه بأنفاس قوية ويصل إلى قمة الانفعال تلك التي يتق معها الزمن ، ولو للحظات ، يتوقف الزمن ، يهرب إلى ما وراء الإذواء ، ويصبح الحاضر مجرد نون . أحمر مدم في لون الشفق . وأضلت الفتاة من السجارة التي كادت نارها تحرق الأصابع نفسا ، كأنها شهقة ، ثم سكنت تماما وكأنها غابت عن الوجود . ومن بين إصبعي اللذين انخرجا استرخاء اتفكت عليه السجارة واستقرت ذابلة محصورة مغطنة على الأرض .» [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٤]

وقد تطلق الإثارة الجنسية فوضاً من القوى العقلية الكامنة في عميد الكلية . ويذيب المشهد «أفكاراً محجرت كالمياه المصيرة وأصبحت حكما وعقائد ، ويفتح مناطق حاصرتها التقاليد وعزلتها ، وتهد الأفكار بسهولة ، وتنطلق بسهولة ، ويبدو المستحيل ممكنا .» [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٢] .

وتغير المشاعر التي آثارها تدخين الفتاة من وجهة ، نظر العميد ، ولكن للحظة وجيزة . وتذكر ، في تلك اللحظة ، أنه آمن - عندما كان شابا - «أن بلاده لا يمكن أن تصل إلى أي تقدم علمي أو صناعي أو حضاري إلا إذا تم التحرر وعاش الناس فيه بتقاليد عصرهم نفسه وقيمهم وأنواع حرياتهم» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٢] ويتم تصوير الليبدو - خلال خراطر العميد - بوصفه قوة قادرة على إزاحة ما يوقوفها من العقد والأحقاد العميقة . ويصبح الليبدو - بذلك - عاملا مساعدا للتغير الأخلاقي والاجتماعي في النهاية .

ويركز يوسف إدريس في قصة «الستارة» (١٩٦٠) على تنقيب قوى السيطرة بين الحسين في مصر . ويبدو الرجال يتصارعون بزهو في

القالب ، كمن يفرضوا سلطانهم الذي يباركه المجتمع على النساء وتبدو النساء - في المقابل - ومن يحاولن أن يصلن إلى أعراضهن بالحيلة والابتزاز ، والتهديد - الذي لا يعمل أبدا - بحياة الرجال . ويكشف يوسف إدريس في هذه القصة - كما حدث في «حادثة شرف» - عن كاتب أخلاقي ، لا يدين معايير الشرف المرتبطة بالنوصح المتدني للأمة . يقدر ما يوضح مبدأ أخلاقيا مؤداه ، أن إساءة الظن بالآخرين تدفع إلى سلوك منحرف .

ويبيع ، روح ساء . في قصة «الستارة» ، واحد من الشخصيات المخامرة في قصص يوسف إدريس ، فهو أحد الثقلات لصف من الصفات التي يمر بها يوسف إدريس نغورا شخصا في الطبقة الوسطى . (٢١) لقد كان زوجا من النوع الضخم ، النوع الذي نجده لابد يخرج جامعة أو صاحب منصب ولديه مجموعة هائلة من الكرفانات ، ولدى لابد نجد مشكلته الكبرى أنه يخاف خوف الموت أن يأتي عليه يوم يصبح فيه آخر من يعلم . [المؤلفات الكاملة ، ص ٤٧٠]

ورغم ثقافة بيع فإنه لا يزال مليئا بالأفكار التقليدية التي خرج عليه من مكانة الرجل والمرأة . فقد «تعلم وقرا وسمع وجمال وآمن بالمساواة وديمقراطية الأجناس والأنواع واستقلال المرأة وحقوقها في العمل واختيار المهنة والزواج . حدث له هذا كله دون أن يؤثر في قليل أو كثير من القواعد التي درج عليها والتجارب التي تربت فيه وأصبحت جزءا من كيانه» [ص ٤٧٣]

ولا عجب ، إذن ، في أن يعامل بيع زوجة معاملته الراعي الحاسي ، المعاملة التي تعمل إلى حد القمع : «شيء ما كان يفرض عليه أن يقوم هو ببله النهاية ، نفس الشيء الذي يفرض عليه مثلا أن يجعل عبا حفية الملابس أو يحلها في مقعد الأنويس ليقت هو . شيء ربما يكون السبب فيه أنها هي نفسها تطلبه وتنتظره وتعامله على أنه رجلها وحارسها وراعيا . وتشعر باستمرار أن لولاه ما كان باستطاعتها أن تحيا معمرة مهيمنة الشرف والكرامة . هو شبه الاتفاق الذي يرى أن المجتمع كله من حوله قد تواضع عليه وأخذت أحد الحقائق الثابتة ، اتفاق أن المرأة مخفدها غير قادرة على حماية نفسها بنفسها ، وأنها ارتضت أن تكون هذه المهمة للرجال ، بل حتى ولو لم ترفض لما اطمئن الرجل إلى قدرتها على حماية نفسها ولحق يؤدي دور الحارس البقظ الأمين .» [ص ٤٧٢]

وفي السببا ، بحرص مبيع - دائما - أن يختار معمدين ، حاور أحدهما المر لتجلس فيه ساء ، ويجلس هو حواره من صاحبة الأخرى ، حائلا يسا وبين الرجال . وفي الفطار - يظن بطرف ، حتى يعثر على ديوان حال ، أو مكانه من العجائز والساء - وفي أي رحام تحده حلقها مباشرة . ويكاد لولا الحياء يطولها بحسده كله ويضع الناس عبا وكأنها من زجاج .» [ص ٤٧٣]

وعندما خلت الشقة المقابلة لهم من النهار الواحدة ، كانت أمة بيع الحصة أن تقط الشقة شاة حساء ، أرملة أو غير أرملة ، دور أن

وتصور القصة وقوع سجين ، بعد أربع سنوات من السجن ، هرسه اليأس والضيق ، لأنه أحس أن روجه التي تزوره ، والتي حادتها لمشر دقائق فحسب ، لم تعد تحبه ، وأنها تعيش حياة مأجنة

وهناك سر من التشاؤم العميق يسود «مسحوق المحسن» (١٩٦٧) ، وهي أول قصة يشرها يوسف إدريس بعد حرب يونيو ١٩٦٧ . والراوى - في هذه القصة - سجين سياسى ، ذو راء تقدمية ، ذلك لأنه يظهر رغبته في أن يشارك الحياة مع آخر في الزنانة «حتى ولو كان من الإخوان» [النداءة ص ٣٨ - ٣٩] ويشر بالحادة عندما يعلم أنهم سينقلونه إلى زنانة مجددة لسجن النساء ومحاو أن يحصل بالزنانة المحاورة بواسطة «كسرولة» ، وبكى الصوت القادم من الزنانة المحاورة لا يعدو أن يكون همسة غير معهومة .

ولكن هذا اللقاء الحزنى من الأتقى ، بعد فترة من الحرمان المحروس ، يلهب خياله ، ويدفعه إلى تحيل ملامح امرأة في الزنانة المحاورة ، ويرسم لها حياة كاملة من «مسحوق المحسن» . ويتحيلها شابة رائدة الجمال اسمها «فروس» ويقع في غرامها . ولكنه يستيقظ فجأة من الوهم ليواجه الحقيقة ، ويعرف - من الحارس - أن الزنانة المحاورة لم يكن فيها نساء ، بل كان يحتلها مجموعة من السجناء المرحلين من الرجال .

ولقد هزت الفرجة المصرية - في حرب الأيام الستة في يونيو - يوسف إدريس وأصبت به إلى اكتئاب عميق ، كان له أثره المهم في أعماله الأدبية ، التي كتبها في نهاية الستينات . ومن المظن - لذلك - أن ننظر إلى «مسحوق المحسن» في ضوء أزمة إدريس العقلية وقلقه على مصر بلاده . وهناك عدة مؤثرات دالة تفسر هذه القصة المصعبة . ويمكننا أن نجد هذه المؤثرات في العبارات والأفكار التي تردنا إلى قصص قصيرة أخرى ، فوتردنا إلى «مفكرة يوسف إدريس» .

وتدور القصة - شأنها في ذلك شأن «أحمد المحسن البلدى» ، و «حالة قلبس» و «السنارة» - حول رمز مركزي يتطور تطوراً حيوياً . والرمز - في هذه القصة - جدار زنانه . ويبدو الجدار إلى أول الأمر - مجرد حاجز بين الراوى والحيية المنحيلة . ولكن تتميز الدلالة عندما يجبرنا المؤلف أن محاولات السجن للاتصال بالجانب الآخر إنما تمثل «ذلك اللعبة الخالدة الدائرة» وما منذ بدايات الخليقة ، ذلك البحث الدائب ، عن ملقى بين اثنين أقرب ما يكونان وأبعد ما يكونان ، لا يفصلها سوى بضعة مستحزمات من حجر أو طلبة أو جنس أو لون . [النداءة ، ص ٥٠]

وتتألم السجين الراوى - قبل أن يجد صدى لدقاته - حالة نشبه - إلى حد كبير - حالة يوسف إدريس العقلية ، التي سجلها في «مفكرته» قبل ثلاثة أسابيع . ولقد كانت هذه الحالة أشبه بماء راكدة داكئة لها مذاق المشل المرير ، ولكنها - في الوقت نفسه - أشبه بالحدود الذي يسبق العاصفة . ويقدّر ما يتحدث إدريس في معركته عن تهاب البركان للانفجار يصف - في هذه القصة - ثورة البركان الفعلية ولا يتألك للسجون ، عندما ينقل إلى زنانه الجديدة ، من أن يصف مرحته للغمرة قائلاً : «إن فجأة وجدت نفسي أمام إنسان آخر انتفض

يحد في ذلك ما يتناق مع إخلاصه الزوجي . ولكن يحدث العكس ، مشعل الشقة شاب يبدو أعزب مفتوحاً . ويقرر سيج ، للدعور ، أن يحب «بلكونة» شفته ستارة ، وهو اقتراح لم توافق عليه الزوجة إلا بعد أن تمهد بشراء طاقم كراسى إيديال للبلكونة .

ولكن بدل أن تكون الستارة مصدراً للأمان تتحول إلى مصدر لتأعب لا تنتهى . وينتصر سيج يوماً ، في نوبة عصبه ، لأن ستارة فتحت الستارة ، أمام الشاب الأعزب الذي لاحت الشقة المقابلة . ومن لطيفي أن يشير ذلك كله حصول ستارة ، لتبدأ في التخلص - في عية الزوج - عن لأعرب الذي تطل الوقاحة من نظرائه ، بما يقال . وفي نفس الوقت تلت الستارة المنعقة دائماً اهتمام الشاب ، وتيج كولمن حباله الماسن عن نساء يقمن ورامما . وهكذا يتحول رمز حصافة سيج وشكه المرضي إلى ما يحلب الكارثة التي حاول تجنبها . وتنتهى القصة بسناء والأعرب وما يتبادلان نظرات الحب من وراء الستارة المحتجة . أما سيج الذي بقي - أخيراً - في زوجه ، فيعرض أن يفتح الستارة

ولكن التبع الآلى لمثلها من المشاحات الزوجية في هذه القصة ، بكل ما يصعبه من تناقض أو تضاد بين سلوك الزوجين ، وما يترتب على هذا من عاتق ، كل ذلك يؤدي إلى تقليص راء القصة ، أكثر مما يؤدي إلى إثبات فرضية الكاتب . وهي أن الجدار علقاً معينا لا بد أن يطفى بصاحبه إلى الدمار . ويخلصنا ذلك إلى القول بأن الخاتمة المحروسة عن قصة «السنارة» لا تختلف عن الخاتمة التي تسود أعمال يوسف إدريس بصفة عامة ، من حيث ارتباطها بمفهوم معين يعبري القصة القصيرة بوصفها «كشفاً بصريح في إطار فنى» ، «قوانين» أخلاقية واجتماعية وسياسية

• المحسن والكبت والفرجة :

إن الإحباط الجنسي القائم في حياة السجن هو الموضوع الأساسى في قصص مثل «شئ يحزن» ، و «هذه المرة» ، و «مسحوق المحسن» . وتمثل هذه القصص الثلاث تمثيلاً واضحاً حالة انتقاع الوهم التي عانها يوسف إدريس في الستينات .

في قصة «شئ يحزن» المنشورة في مجموعة «آخر الدنيا» (١٩٦١) يقدم مأمور السجن بحبس كلبته «ريتا» مع «فارس» ، وهو كلب وولى ألقى بملكه أحد المساجين ، آملاً أن يتج اتصال الكلب والكلية سلامة أفضل . ولكن فارس لا يتنازل عن كبريائه ، فلا ينتظر إلى الأتقى ، ويسعى جاهداً في الحرب . ويمسكون به مرتين ، ويحبسونه مع ريتا ، وفي المرة الثالثة يهرب الكلب فلا يثر عليه أحد .

ومن الواضح أن إدريس يسخر - هنا - من التزيينات المرتبة ، التي لا يزال نظامها متعاً في مصر . ولكن يمكن أن نعتبر القصة بمعنى أوسع من ذلك ، فبرى فيها احتجاجاً على الانتقاد العام للحرية في مصر ، في ذلك الوقت .

أما «هذه المرة» فهي قصة منشورة ضمن مجموعة «لغة الآلى آى» (١٩٦٥) ، ولعلنا أقل القصص الثلاث التي نتحدث عنها مجازاً

من داخل ماردا عملاقا رهيبا . [النداء ، ص ٤٥ - ٤٦] ويحل هذا المارد العملاق - كما رأينا - تزوج يوسف إدريس إلى الثورة ، تلك التي برها أفضل ملامح الحب البشري . ويستار عنصر الثورة في سجين «مسحوق الحمص» بمجرد التلغظ بكلمة «النساء» . [النداء ، ص ٤٥] وتستثير الكلمة - في الرجل - الخيالات الجنسية التي تنتهي إلى نهايتها الطبيعية . ولكن هذه الخيالات - في «حالة قلبس» - تستير لونا من التسمي العقل ، في هيئة : «يركان تفجر لا سبيل إلى إيقافه ، قوى والفدة غريبة ، ملايين من شعرات كهربية حية أحست بها من منبع غلي في جسدي تفجر كالبحر الغاضب في فيضاته يكسح .» وما يحدث مع عميد الكنية يحدث مع السجين ، إذ تتحطم القشرة الخارجية من العادات اليومية المكسبة ، ويسترجع السجين للحظة ، حيويته القديمة .

وهناك أوجه شبه أخرى بين هذه القصة والقصص الأقدم مثل «صاحب مصر» ، ذلك لأن هضم البيئة المحيطة بالبطل يؤكد قيمة الصعوبة الإنسانية . ولدت ييب اقتران القرن بقرينه ، من خلال علامات الحياة الراهنة عبر الجدار ، حياة عمدة للسجين ، ذلك الذي يعان فرحة الحد الأدنى من الاتصال الإنساني : «ما أروع أن أعاثر في وسط صحراء متزاوية الأطراف في آخر الدنيا هنا ، حيث لا حضارة ولا أني ولا بشر ، حيث انتهى العالم من زمن ، أعثر على أني» . [النداء ، ص ٤٨ - ٥٠]

ولا يتحدث «المشاهد» - هذه القصة - لغة التعامل اليومي بربيل يتحدث لغة نموذجية عليا ، تغد إلى أعماق الروح . وكما يتحدث في اللغة الآي آي ، فإن مهمة الأصوات تدعم - بدل أن تعوق - الاتصال . صحيح أن السجين لم يسمع أكثر من «مسحوق الحمص» ، لا تستطيع تمييز جملة ، تبهمت ودكت بحيث استحال إلى أصوات مصلة أو متقطعة . [النداء ص ٥١ - ٥٣] ولكن «نمعة قانون مقدس أعل ... قانون الأنثى والذكر» [النداء ص ٥٠ - ٥٢] يدفعه إلى الاتصال ولا يجد صعوبة في تفسير الصفحة : «وما حاجة الضيق إلى لغة إذا كان الصوت وحده بها كان مسحوقا ومن خلال جدار يكنى ؟» [النداء ص ٥٥ - ٥٧] .

ولذلك تحول إرادة الإنسان التي لا تفهر هذا الجدار الفاصل إلى «وسيلة اتصال» . ويمكن السجين - من خلال الكسرولة والجدار واحد - من أن يصل إلى «مكن الحياة فيها . ويدور في أنطق أوتونها الذائبة في الصوت المطعون المبحوح القادم بان غير الحائط ، أجذبه وأمتعه ، وأجدها هي نفسها وأمتصها حتى متدبل رأسها ، ويصغى أكبر تعبى هي لي نفسها حتى أظافر القدم» . [النداء ص ٥٢ - ٥٤]

ولكن اتصال الحيين كان اتصالا قصير الأمد ، فهناك «الغائب» الذي يقوم بدور مشابه لما يقوم به في قصة أخرى : نشرت في تلك الفترة ، وهي «النداء» . وبسبب الغائب السجين بالفشل المفور على عشقه . ولكن السجين ، عندما تتحقق البوابة ، لا يتحل عن عشقه ، بل يتمسك به ، يؤكد تمسكه بالخيال : «وظلت فردوس حية في

عاطري أكثر حياة من كل من عرفت من نساء» . [النداء ص ٥٨ - ٦١]

ويحدث التمازج نفسه بين حلم الخيال المرواغ وانقشع الومع في قصة «هي» . وهي قصة قصيرة نشرت بعد ذلك بثلاث سنوات . ويقوم الراوي فيها بعناق امرأة معربة للعافية ، لكنه يشعر بساقها حشا مليتا بالشعر ، وفيها طويلا كساق العنزة ، ينتهي بمحار كحمار أحمار . ونمثل «مسحوق الحمص» ، كذلك ، محاولات الراوي اليائسة في البحث عن شعاع من الأمن ، ينص الحياة في روحه الهامدة وعندما يكتشف أن فردوس لم تكن سوى رجل فإنه يحاول أن يخلقها خلقا

وهناك - أخيرا - مؤشرات في القصة نفسها تشير إلى أن الحالة العقلية المخطئة للسجين كانت نتيجة طريفة مصر للمروعة في حرب الأيام الستة ، إذ يقول مرتين إن فردوس هي حبه الثالث ، وربما تعود عن معشوقته الأولى والثانية . وقد يكون في ذلك إشارة إلى المشاعر القديمة التي أثارها - في يوسف إدريس - حروب ثلاثة متوالية مع إسرائيل

ونضيف إلى هذا التفسير ما يقوله الراوي : «إن قصتي مع المرأة حرب دامية طويلة بدأت من يوم مولدي ومع أول امرأة عرفتها .. أمي ! حرب انتهت بخوف من المرأة إلى درجة عيادتها ... وهكذا بمقدار تعطشني إلى الحب كانت محاولاتي للهروب ، ولكن هذه المرة بإرادتي المبددة أخطرت حتى لم كان لي - وحشا في - هلاكى» . [النداء ، ص ٤٩]

وبميز هذا المخطط من حمية الجنس والإحباط واليأس قصة «لأن الحياة لا تقوم» (١٩٦٥) ، وهي قصة غامضة كقصة «مسحوق الحمص» ، التي نشرت بعد ذلك بعامين . والبطل - في قصة «لأن القيامة» - غلام يشبه اسمه إبراهيم ، ينام تحت سرير أبيه ، مع أخته وأخيه الصغير . ويدرك تدريجيا أن هناك فعلا خاطئا ، يحدث فوق السرير الخشبي الذي ينام تحته . ويكتشف ، في نهاية الأمر ، أن أمه تبتذل نفسها مع قواد جلف حل السرير . ولقد كانت أسرة إبراهيم تعيش حياة سعيدة مثالية ، قبل وفاة الأب ، وكان الطفل يسمع - أثناء الليل - همسات متبادلة بين أبيه ، تقطعها ضحكات كان يشترك فيها ولكن تنهد ذلك كله ، بعد وفاة الأب ووقع الأم في برائن «أبو السباع» إسماعيل ، وهو رجل كرهه إبراهيم لأن في حبه شيئا متحركا غير ثابت . «منظره عفاة لا يسفر .. تخطط الحياة فيها بالسخرية» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٣٢١]

ومنذ أن وقعت الأم في برائن «أبو السباع» أصبحت البلى مليئة بالحمص والظلام . وتكرر هاتان الكلمتان طوال القصة ، لتوحى ككتاه بأن حدثا خاطئا يحدث . وتبدو همسات «أبو السباع» لإبراهيم عن أنها «حمص متحشرج كهمس الزوران .. يتشرب كالدخان الغائب الخلق في حجرتهم وفي حياتهم» . ويشهد الغلام - أثناء الليل - المعارك الشهوانية التي يحتاج للحجرة ، وسمع «أبو السباع» الذي يحور خوارا صيف «كخول فور منجرح» ، ويرى أمه وكأنا «مرة على فيها دم انتهت لتوها من التهام أخيه الصغير وتتمتع في طلب المزيد» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٣٢٧]

وينعكس إدراك إبراهيم التلميذ للتغير الذي حدث في حياته بمعنى أعمق، يرتبط بأعية من أغاني الطفولة: «الدبة وقعت في البئر وصاحبها واحد مختير» [ص ٣١٦]. وتتحول هذه الأعية إلى لازمة تتكرر في القصة، فتمر - منذ البداية - إلى عالم إبراهيم الذي كان يتلو من المتاعب قبل وفاة أبيه. وعندما يكتشف إبراهيم أن أمه فقدت مفاتها، ويرى الشهوة في عبيها - انطلق يجرى إلى الحطرج والأولاد حيث الدبة التي وقعت في البئر، ولعب ولعب ولعب. [ص ٣١٩] وعندما يصل إبراهيم إلى هذا الإدراك يفقد حبه للعب الأطفال، ولكن يعزل عالم الكبار خامضا. كصهوة البئر الذي سقطت فيه دبة ذلك المختير. [ص ٣٢٣] ويبدأ إبراهيم الفهم - في مرحلة تالية - إدراكه أن هناك إحساس. كان غموض وكان لترويج، الحمس يتحول بعد حين في وجهه إلى كلام مفهوم، والكلام إلى أصوات، والأصوات يبرها ويعرف صوتها من صوته. [ص ٣٢٨].

وتكتسب أعية الطفولة معنى جديدا: «والرجل مختير والمرأة دبة.. وهما على سطح الدنيا في السماء، وهو وأخوته مطهم مثل أبيه بضمهم هذا القبر ذو الدابر الأبيض». [ص ٣٢٩] ويغوص السرير بين «فأث مختير ولصيح دبة سقطت في البئر»، [ص ٣٣٠] وتجم «الملة، فوق صدر إبراهيم وهما عليها وكذلك الأرض والسماء.. وكل ألقال الدنيا. [ص ٣٢٧ - ٣٢٨] ورغم أن إبراهيم نفسه يشتم عوفه ويصبح غريبا كاذبة فإنه لا يثور على هذا الموقف. إذ يرتبط بأمة برباط وثيق يفتيه حبا. ولا يفكر في قتلها، لأن حاجته إليها أقوى ألف مرة من حاجتها إليهم. [ص ٣٣٠] ولذلك يلوذ بالصمت آملا في قيام النهاية.

ومن الممكن قراءة «لأن القيامة لا تقوم» عبر مستويات متعددة. وإذا قرأناها قراءة حرفية نظرنا إليها بوصفها قصة مأساة، يتدو لها صبي متحلف العقل، ضحية حياة أسرية محتلة. وإذا أضربناها، على نحو أقل حرفية، وجدناها تصف تنبه طفل برئ على عالم الشر والخطيئة. ولكن هناك عددا من المؤشرات المعبرة في القصة، تشير إلى ضرورة فهمها معا مغايرا. من هذه المؤشرات - على سبيل المثال - أن الغلام يظل يتام تحت سرير أبويه، حتى بعد أن بدأ يعمل في ورشة ويتشارك في الورشة - دائما - مع ميكانيكي اسمه «تشومي». وهو فني حتى ذو شعر كثر محمد وأخف أظفر، يسلك سلوكا مناقضا لسلوك أخيه «لومومبا». ول تلك الحادثة، فضلا عن الآراء التي دونها يوسف إدريس في معكرته، والانجاء النام لأعماله الأدبية في الستينات ما يجعل التصريح السياسي بقصة أكثر قبولا. ففي عام ١٩٦٤ كانت العلاقات بين مصر والولايات المتحدة تمر بأزمة حادة، بسبب دعم عبد الناصر لقويدي لومومبا، ضد رئيس وزراء الكونغو تشومي، الذي حملة الوطنيون لإفريقيون مشولية اغتيال لومومبا رئيس الوزراء السابق ولا يمكن أن تكون الإشارة إلى رجاء الكونغو - في هذه القصة - وليدة الصدفة يزيد ذلك الكيفية التي يصور بها يوسف إدريس تشومي بوصفه الشر المحسد، في مقابل - لومومبا - الذي يصور بوصفه الخير المطلق.

وما إن نصل إلى هذه النتيجة للمقارنة حتى تبدو الأم الآتية التي تأكل بنينا وكأنها رمز لانحراف الثورة المصرية، عندما صممت هذه

الثورة للانتهازيين باستغلالها. ولقد أكد يوسف إدريس هذه الفكرة كثيرا في مقالاته الصحفية. وعندئذ يبدو إبراهيم وكأنه تمثيل لرجل الشارع، أو المثقف التقدمي، الذي يدرك الحقيقة المؤلمة، وهي أن بلاده قد اعرفت عن المسيرة الثورية الصحيحة، وأصبحت صحة مستغلى تملق قلوبهم من الرحمة، مما يسعد تشومي وعملاء الإمبريالية الآخرين. وتمثل هذه القصة العتامة المترابدة لقصص يوسف إدريس المتأخرة. لكننا لا نستطيع، للأسف، أن نتجنب الإحساس بأن هذه القصة - مثل قصص أخرى غيرها - تحتاج إلى جهد من القارئ في حل الكثير من ألغازها، وهو جهد لا يتناسب مع المتعة التي يحصل عليها هذا القارئ.

٩ - النقد السياسي والاجتماعي:

وتكثر الموضوعات (التيارات) السياسية والإيديولوجية في قصص يوسف إدريس القصيرة، ولكنها تتخفى تحت كومة من الرموز. وإذا كان الموضوع يصور تصويرا واضحا، في قصة «معاهدة سيده» (١٩٦٣)، فإن ذلك يرجع إلى ارتباط القصة بوضع مصر الخاص بين القوتين العظميين، وليس ارتباطها بالوضع الداخلي. ولكن المعنى لا يتكشف، على نحو مباشر في قصص أخرى، بل يستتج فحسب، كما يحدث في «العملية الكبرى» (١٩٦٩) وقد يتأني على الفهم دون عون من المؤلف نفسه، في قصص أخرى، مثل «أكان لا بد يالي في أن نصبي للنور؟» (١٩٧٠).

ويحاول إدريس، في «الرأس» (١٩٥٨)، إحدى قصصه السياسية الباكورة، أن يحدد «القانون السياسي البيولوجي للرعاية»^(٣١) وتصور القصة سرنا من الأسماك يتدفع في إحدى الترع، ويندش الغلام الذي يرقب السرب من إصرار السمك على انحنى في مسار محدد. ويحاول أن يجتبر الأسماك، فيغوى قائد السرب بتقديم كسرات الخبز له، ولكن ذلك الإغواء لا يؤثر في سرعة السرب، إذ يظهر قائد جديد بعد قليل من الحفرة، وتحدث تغيرات في أسماك المقدمة، لتعود الأسماك إلى استمرار المسيرة. ويلاحظ العلام - فضلا عن ذلك - أن القائد السابق، بعد أن يشبع كسرات اخبر انق قدمها له، يحاول مرة أخرى أن يستعيد مكانه في القيادة، ولكن من يحتلها بدعته، ليقيم القائد السابق، في النهاية، محوقة في المؤخرة. وبطريقة التي يلمح إليها هذا التشبيه من عالم الحيوان تؤكد أن المجتمع الإنساني يدرك، تحريرا، صفات القائد وبدعته إلى المقدمة في عملية «الفرار الجماعي». وعندما يتصالح إخلاص القائد، أو يحصل مصالحه الخاصة على مصالح الآخرين، يفقد «رسالته» تلقائيا. وتتفقد القيادة أو الرعاية منه إلى عضو آخر من أعضاء الجماعة.^(٣٢)

وقصة «الرأس» قصة جيدة، لا تتطوى على مصاص في القراءة، ذلك لأن مصمومها النظري يتكامل مع الوصف الشاعري لهدوء الريف المصري وحاذيته. وتظهر آراء المؤلف السياسية عبر غلالة من القص، في قصص مثل «قصة ذئب الصوت النحيل» (١٩٦٣)، و«معجزة العصر» (١٩٦٦)، و«الأورطي» (١٩٦٥) و«حبال الكرامى» (١٩٦٩) وتبدو هذه القصص وكأنها تمثيلات قصصية لآراء السياسية

التي يطرحها يوسف إدريس في كتاباته الصحفية ، أكثر من كونها إبداعا أدبيا خالصا .

وقد كتبت أولى هذه القصص وقصة ذى الصوت النحيل - تحت وطأة حالة نحت عقلية ، وتستخدم تقنية « تبار الوعي » للكشف عن العقلية الرجعية الحاكمة في ظل النظام السابق . وتقدم التداخيات العقلية لممثل الباطن وكأنها أدوات للدات . ويسكن الراوى - في هذه القصة - في بناية ، يشبه تركيبها المبني الاجتماعي لمصر ، يصح ذلك من تعليق الراوى على جيرانه : « السكان القاطنين فوقنا كويين وعرفنا نظامهم بسهولة ، إما السكان إلى تحت ، تحتنا ، فليس ماكين في الشقة الواحدة يجي خمسين نفر ، كثير قوى زى الخمل ... وفهم واسع قوى يلعب البطيخة . يلعب كل شيء » . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٢٦ - ٢٢٧] ويرمز « السكان إلى تحت » إلى الجماهير المصرية الثورية ، تلك الجماهير التي يخاف الراوى من الكراهية الظاهرة في حيوها . يشكو من أن هؤلاء « الناس » هم أصحاب الحق الوحيد في البلد : « وكل يوم تأميم .. إما دولت مصر دى مانساوئش هندی حاجة أبدا .. سرورها المصري . أماني نسميهم إيه » . [المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٨] .

وعلم - بما بعد - أن الراوى ، الذي يصور بوصفه « جبار يحتل العقل » قد حزن - قسرا - بمصل صنع ماء أعين « الناس إلى تحت » . وهناك تشابه غريب آخر بين الانجذاب السياسي الرسمى والحلل العقل الذي يتطلب عناية عينية معينة ، يتكرر في « معجزة العصر » ، عندما يكشف البطل تقنية حديثة لفصل الملح ، باستخدام كمادة كيميائية سميها « الأني كاييتال » .

وقصة ذى الصوت النحيل « لها نكهة الدعاية السلبية إلى أبعد حد » ، وتعتبر فيها البلاهة الثورية التي تعطى مراوغة يوسف إدريس ، وتسمح له بالنقد المنحني لأسلوب النظام القاهر في حكم البلاد . وتبدو القصة كلها - من خلال هذه المراوغة - وكأنها مديح « مكسوس لهذا النظام » . ولا يستأ إلا أن نشر أن يوسف إدريس نفسه هو الذي يتحدث عندما نسمع : « هو (قائد الناس إلى تحت) فأكبر نفسه كل حاجة : هو فأكبر إن أى حاجة عايز يعملها بقدر يعملها ، هو فأكبر إن الناس رغيب عيش بفضل يقطع بالسكينة حته حته لخدمة ما يخص عليه ، هو عايز يعمل مثا بنى آدمين زى الحيوانات من غير إرادة ، يمكن يسوقها زى ما هو عايز » . (٣١)

ولكن يوسف إدريس يطرح كل الاعتبارات الجمالية التي كانت تكلفه في قصة « معجزة العصر » . (١٩٦٦) وهي عرض قصص لآرائه الأخلاقية والسياسية . وتبدأ القصة وتنتهى بانورااما نبوية للهستيريا الجماعية التي يراها يوسف إدريس ناتجة عن النظام الرأسمالي . (٣٢)

وتبدأ مشاهد القصة المروعة على الشواطئ بجانب الإسكندرية حيث تبحث الجماهير المصاصة بالهستيريا عن رجل هو « معجزة عصرنا » ، الرجل بالغ الصغر في حجم نصف عقلة الإصبع ، اسمه نص نص . ويصور الجزء الرئيسى من القصة مقامرات النص نص ، وهو طالب نابغة استطاع الحصول على درجة الدكتوراه في أربعة عشر عاما عثما ، ولكنه

قتل في الحصول على وظيفة بسبب حجمه ، فيقرر - بسبب الإحباط وشعوره بعدم رغبة الآخرين فيه - أن يلقي بنفسه من سطح مبنى مجمع التحرير ، وهو مبنى ضخم في ميدان رئيسى بالقاهرة ، يجمع الكثير من المصالح الحكومية ، ويشتهر ببيروقراطيته الكامكاوية . ولكن النص نص ساء كالريشة ، بسبب خفة وزنه وحجمه ، فطير ليحط على الأرض في سلام . وعندما يقف في البيل يظل طافيا للسبب نفسه . وتدفعه كل هذه المحاولات الفاشلة للانتحار إلى إعادة النظر في الحياة ، والأمل المهدد . فينخذ قرارا بالصراع من أجل الحياة . ويقوم - بعد ذلك - باختراعات عديدة ، ويكتشف حلولا كثيرة لكل شئ كل . « المعرومة وغير المعرومة ، للبشرية جمعاء » .

ولكن حجمه (وكلمة حجم اسم يوحى بالحجم الاجتماعي للفرد) يقلل من فرص انتشاره . ولا تقابل محاولاته الدائمة لإثارة الاهتمام باكتشافاته العلمية بغير المهانة والاحتقار ، ويرب بالكاد من أن يستخدمه فلاح طعاما لحماره ، فيقرر أن يترك الأرض في سبينة فضاء بناها بنفسه إلى كوكب آخر يقطنه أناس من حجمه . وهناك يدرك نص نص الحقيقة المحزنة ، وسرعان ما تحول عقيرته هذا الكوكب إلى فردوس .

ويعد سكان هذا الكوكب النص نص بوصفه مخلصهم ، ولكن حينه إلى الوطن يدعوه إلى العودة إلى مصر . ويحتق بين جهايز وطنه ، ولكن سرعان ما يتعقبه أسطول من نص نص « فضاء » ، يأخذ إلى الأرض باحثا عن النص نص . ويتتاب أمريكا الدهر فتستعد لمواجهه غزاة الفضاء بجنايها الدرية ، ولكن رواد الفضاء يهبطون سالمين في سويسرا . وهناك يسمع العالم ، لأول مرة ، قصة العالم المصري . وتبدأ محاولة مثيرة للبحث عنه في شواطئ الإسكندرية ، بوصفها المكان الذي بفضل . وينتشر - في إطار هذه القصة - عدد كبير من الاستطرادات ، والتسميات التي تهدف إلى تسهيل فهم النظريات التي تحاول « قصة نص نص » . وهناك - مثلا - الحاجة إلى الإصلاح الأخلاقي ، تلك الحاجة التي تؤكد المقارنة بين النتائج المظلمة التي تنتظر احصارة البشرية - لو استمرت حرية المنافسة دون رادع - والتقدم المدهل الذي يمكن أن يحدث إذا ساد التحلل الإنسانية

وتتمكس كآلة الحالة القائمة في المشهد الانتاسي : « كانت الدنيا شتاء والشمس صفراء تسقط شعاعاتها المريضة على الرمال فيبدو مجرد لون أبيض شاحب » [النداءة ص ٧٤] وكان الشاطئ مردحا بالناس ، يمش به « كل من اللحم البشري » [النداءة ص ٧٥] ويؤدي الازدحام إلى زيادة إحساس الفرد بالفرية « حتى أصبح الازدحام مجرد جبل معقود يلد باحتواء رفيتك » ، وتشتجر المعارك نتيجة التداخيل الخافت ، وتزايد كثافة الزحام . « فالناس إما وقوف منحنون أو في حالة رقاد ، والكل في شغل هناك ، مما يملو وكأنه مأساة داخلية طاحنة . لا أحد يلتفت إليك ، الأيدي تلوح في عصبية ، والتفاس حاد كطلاقات الرصاص » [النداءة ، ص ٨٢] ويصحب انبعاث جلسة ، ويظهر البحث عن المعرفى المهمل ما حى من عرائر لاديس ، فكل صرخة فرح يتبعها صراع عيف يودى ياجميع في سبينة لأمر

ويبدو الجزء الرئيسي من القصة حول سعي النص نص للحصول على اعتراف به. ويطلق هذا السعي المؤلف القرصة ليدرس أنماطا اجتماعية معينة، كالنيروقاطيين، والرأسماليين، وأصحاب الأملاك المستعمرين، والثقفيين المتعالمين، وهي الشخصيات نفسها التي يسخر منها الكاتب الصحفي في مذكرته. ويصور يوسف إدريس أساتذة الجامعات بوصفهم طغاة متعته، لا تترك طريقة النص نص للشملة في العلم، تلك الطريقة التي تصفها بالعلماء الشموليين، مثل ابن سينا وابن رشد، في بحثهم عن الحقائق المطلقة. وتثبت طريقة النص نص عدم جدوى الإصرار في التخصص الضيق. ولكن بدل أن يتعلم الأساتذة من ذلك يتدفقون في مناقشات حثيئة، أشبه بتقسيم الشجرة، عن الظاهرة النص نصية. [النداء، ص: ٨٢].

وتدل هذه المناقشات، النظرية البحتة النقيصة، في الجامعة على الاتصال بينها وبين الواقع الاجتماعي خارج الجامعة. ولذلك ترفض الجامعة تعيين النص نص عندما يطلب وظيفة فيها. وهذا نفس الأساتذة الذين كانوا يشهدون بعقرته حين كان يلغاهم مغردين في مكائهم، كانوا لا يملكون له سوى هذا الأكتاف، و... بصيرة بالخطبات التي تذل أيديهم وتفتح الواحد منهم من أن يعهد إليه بعمل ينهي عمل. [النداء، ص: ٨٢ - ٨٣].

ويصف يوسف إدريس النص نص في مقابلة مع ~~صاحب~~ المصير، أي «الفرغور» الذي يبني ما يدمر كبار القوم، والذي لا يجد حيلة مناسبة بالرغم من قدراته وطاقاته، ويستعمل لفضل الطريق ~~ساحر~~ الأمر. في صحراء حياته. ولكن القصة ذاتها تصور النص نص بوصفه المصير الإبداعي والإنساني، يتبع مكبوتا محبطا داخل معظم الناس فهو: «معجزة المصير.. الشيء الصغير الكائن والموجود في حياتنا منذ وجودها الأول، إنما تكونه صغيرا فالجميع يهرون به دون أن يحسوا له بأي أفعال أو أخطال». [النداء، ص: ٧٧].

وعندما يكسب الناس على حياتهم، لا يتجاوزون مشاغلهم الداتية، كالخديدي في «لغة الآي آي»، لا يلاحظون صوت العقل أو وازع الزئير، فتكون النتيجة «أنا لم بعد أحرارا في رؤيتنا.. أي أننا لم نعد نرى ما ينمكس من داخلنا إلا ما يعكس اهتماماتنا وهكبرنا وأحلامنا، لقدنا تلك القدرة البكر على خلق ما هو خارج النفس كما هو... لا نرى إلا لكي ثبت أننا على صواب». [النداء، ص: ٧٧] ومن هنا المنطور تكسب الكلمات الأخيرة في القصة معناها كاملا: «وما يوجد (النص نص) في جيبك أنت.. وأنت لا تدري». (٣٧)

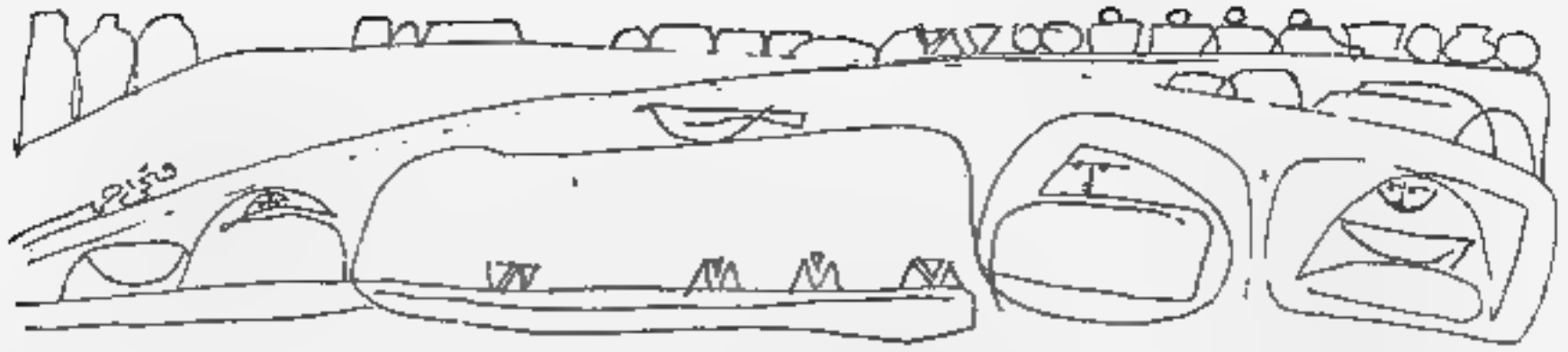
ولا يبل يوسف إدريس من تأكيد ضرورة إيالة كل أشكال الاستغلال وعدم المساواة، فلا سبيل إلى أي تقدم أو إصلاح دون ذلك. وتدور قصة «الأورطى» (١٩٦٥) و«هالك الكرسي» (١٩٦٩) حول حثيئة الموقف الاجتماعي للمصري. وتتمثل هذه الحثيية في قلة قليلة لا تزال تتم - رغم الثورة - حياتها المربعة على حساب الجماهير العريضة.

وتعاني قصة «الأورطى» - مثل الكثير من قصص إدريس التي كتبها في تلك الفترة - من كثرة الرموز الغامضة والنظريات شبه العلمية المعقدة. ولكن تتميز القصة - رغم ذلك - بأنها تظهر اجاب الآخر من ظلم الفقراء. ويصنع عبده، البطل الصحفي للقصة، في جنوح إلى قدره، «لقد كان نحيفا غلبانا، ما حطت عيناه مرة بنظرة تحد ولا واجه أحدا مرة بنية إثبات الوجود أو الدفاع عنه، كان طيبا، ذلك النوع الباهت السلى من الطيبة، مصابا بفتق مردوح، ويهوى في خلوته، مولود عذبة». [المؤلفات الكاملة، ص: ٣٨٦].

وتفتح القصة بمشهد يصور الفوضى الأخلاقية، مثل «معجزة العصر». إذ يجري الراوي تأنيها بين حشود الناس، مندفع من قلب ميدان واسع. ويجري الجميع في سرعة، كما لو كانوا يبحثون عن نقطة للبدء، أي عن مبدأ يهديهم مساهم الحقيق في الحياة. ومرة أخرى، تستخدم تجمعات الجماهير لتبرز الانقسام الإنساني (التجمع للفرق). ويتبع الاندفاع المموم اضطرابات عنف أعمى. ويمر الجميع على كبش طماء يتمثل في عبده البائس، وهو: حرامي لقروش لا يأخذها إلا مضطرا، وبأقل مقدار، وإذا غبطته لربك وتلعثم وأقسم أجمالات كاذبة. وحلوا أن تشدد عليه ولا يكي وأصابتك باشمترال، [المؤلفات الكاملة، ص: ٣٣٦].

ويشكل لرجال الدين آثارهم اتهام عبده باسرقه دائرة تتحضر للهجوم على عبده. ويحاول عبده - سدى - التعلل بأن كل ما يملكه من نفوذ استحق في المستشفى، حيث أجروا له عملية أورطى، لأن الأطباء غرروا «أنه عريض بمرض خطير يهدد أن يموت». وس الطبيب أن لا يصدق المهاجمون قصة عبده، وينظرون إليها بوصفها اختلاقا. و«كلنا بلا استثناء قد أصبح أهم شيء لدينا أن النقود معه وأنه لا بد بحظيا في مكان ما من جسده، فعبده لا يملك مكانا آخر في الدنيا يستطيع أن يخفي فيه شيئا». [ص: ٣٣٨].

ويقرر الجميع تفتيش عبده، ولكنهم عندما يحاولون نزع جلابه، يجدون الجلاب ملتصقا بجسده، فيلقونه - دون تردد - على عطف النفايات في دكان جزار بين الخزفان الملوحة المعلقة. ويسبحون عنه جلابه «كما يسلخ جلد الأرنب عنه» [ص: ٣٣٩]. وتحت الجلاب تبدو أشرطة بيضاء كثيرة حول صدر عبده ويطنه. ولما لم يكن في جيبه سوى قروش قليلة، فقد اقترص الجميع أنه يخفي النقود بين حبات الأشرطة الكثيرة للصيلة. ولذلك يبدأون في فك الأشرطة، غير آبهين بصرخات عبده الذي يؤوب إلى مكان يالس «وكأنما عبده هو الآخر يتنظر ظهور النقود لدى اللغة التالية». [ص: ٣٤١] وصحاة تنتهي الأشرطة ويفاجأ الجميع بصدر عبده ويطنه فاعرين: «وكان عبده هاربا تماما وكان هناك جرح طويل جدا يمتد من صدره إلى آخر بطنه، وكان صدره ويطنه فارغين وكأنما انتزعت منها كل ما تحتوياته من أجهزة، وكان الأورطى يتصل من صدره من مكان القلب كمرمار غاب صميك، طويلا وشاحيا ومقطوعا يتأرجح داخل بطنه كالبدول». [ص: ٣٤١].



قلعه الذي يصله بالفراغة . والكروسي واسع القاعدة ، ناعم ، مرش من جلد الثور ، مسانده من الحرير ، وتنتهي أرجله الأربعة بحواف مذهبة ويلسو من بين الأرجل كائن نحيف ، لا يرتدى شيئا سوى حرام وسط متين ، يتدلى لعمامه وحلته ، ويصعب عرفا غزيرا . ولرجل وجه حول متجعد ، شأنه شأن شخصيات إدريس المصقلة في القصص الواقعية .

ويجب للرجل على أسئلة الراوي ، يخبره أنه يحمل الكرسي منذ أن فاض النيل على مصر . وعندما يسبح الراوي إجابته بدعوه إلى أن ينزل الكرسي عنه : « ذا الكرسي العملت هناك تشيل الناس مش هناك الناس تشيلها » . (٢٨) ولكن الرجل عيذ لا يلين . ويؤكد أنه لن ينزل الكرسي إلا بأمر من الحاكم الذي حمله إياه ، أو بأمر واحد من أصدقائه . ويقر الراوي بأن لا صلة تربطه بالدوائر الحاكمة . ولكن كناية قديمة في مقالة الكرسي تخبره أن الكرسي ينتمي إلى حاميته وذريته . وينقل الراوي المتخف ، فرحا ، الرسالة الثورية إلى الحمال الذي أسكه السر ، ولكن دون جدوى . إذ يقطب الرجل ويعلم أنه لا يعرف القراء كقولاً بل يتقوى في «ألمارة» ، ثم يقول في اقتصاب : «أهو ما يتوبنيس منك غير المعطلة .. ياناس» . ويخفى في طريقه ، يتأمله الراوي المتخف الداهل ، فقد كان يريد أن يجدد ، ويتساءل عن الكيفية التي تحطم دائرة الجهل والشلل والفقرية التي تسجن الإنسان في عبودية الكرسي

وهو ، كما في قصص أخرى ، يرمس يوسف إدريس أفكاره العامة معتمد على مهادر تجربته العلية . وتقرر قصة «الأورطى» أن الدين يعرفون علة مرض هذه ، وأولها فقره ، والدين يعالجونه فيما يعرض ، لا يفعلون شيئا - في الحقيقة - سوى الوصول به إلى حافة الدمار ، وذلك بسبب عدم مبالاهم وسياساتهم المخاطئة للمدرة . وينهى مصير هذه ، حل هذا المحر ، إلى الدمار على أيدي الذين لا يدركون أن طاقته على المقاومة قد تصاعدت إلى أقصى درجة .

أما في «حمال الكرسي» (١٩٦٩) فإن مآرق المصطهد يعالج من منظور مغاير . وكما في القصتين السابقتين ، فإن التصاد بين واقع الحياة التي يعيشها أغلب المصريين والمثال الذي يحلم به يوسف إدريس . هنا يتجسد مثال ، هذا التصاد يتجلى على محور رمزي من خلال وصف حدث (فانطاري) عجيب . وإذا كانت قصة «معجزة العصر» تقترب من النص العلمي في استحضار عالم يحكمه العقل والمنطق ، وتكشف قصة «الأورطى» عن سخرية المعاملة الظالمة التي لا يستحقها الفقراء ، تمثل «حمال الكرسي» الإنسان المصري ، المصطهد والفقير - هذه وقت سحيق ، في جلال تراجمي أسطوري .

وتصف القصة ، بطريقة بسيطة ، دخول رجل يحمل كرسيًا هائل الحجم وخروجه من المشهد . والمسرح - مرة أخرى - ميدان . ولكنه يقع في قلب القاهرة هذه المرة . ويوصف الرجل وكرمه على محور يؤكد

• هوامش

- (٣) «أربعين ليل» دار الكتاب العربي ، القاهرة . ١٩٦٧
- (٤) نشر جزء من الكتاب - أول الأمر - في جريدة «المصري» ولقد أثار محمود الباز وجد العظيم أنيس ، في ١٩٥٤ ، على صفحات هذه الجريدة ، مناقشة حامية ضد طه حسين والفضاء ، مرد طه حسين على صفحات «الجمهورية» بـ «رد الضاد على صفحات «أنصار اليوم» . وكان محمود الباز وجد العظيم أنيس قد أطلقا هجبا على كتاباتها صفة «شيوخ الأدب» . واستخدم إدريس نفس الصفة في مقاله «لنصره الجديدة» صباح الخير (٢٦ أبريل ١٩٥٦)
- (٥) في الثقافة المصرية . ص ٤٨ ولم يتحول يوسف إدريس ، في كتاباته ، عن منهجه الشديد للطبقة المتوسطة . انظر حل سبيل المثال «كأنهم يسبون هذا» الجمهورية (٥ فبراير ١٩٦٦) . ص ١٠
- (٦) في الثقافة المصرية . ص ٢٧ وقد قدمته الحديثة . «باسمها وتأكيدا للواقعة استمرار لمجموعة الكتاب التي أصدرها عام ١٩٢٥ مجلة «القبير» - بحسب حق - ص ٧٥
- (٧) في الثقافة المصرية ص ١٠
- (٨) (مقالة شخصية ٢ يونيو ١٩٧٦)

- (١) مع الصياغة الأصلية التي نشرها لهذه القصة في مجلة «القبير» (١٩٥٢) . ص ٣٠ - ٣١ ، مقدمة قصيدة جده فيها «كان الدكتور يوسف إدريس» الشخص الوحيد ، الذي رأى عهد القادر طه جديما ، يصارع الموت وتلقى بجواره خمس ساعات حق أنهي . وما هو ذا يكتب قصة هذه الساعات الخمس هوذا كان عهد القادر طه ضابطا بالحيش ، اعتزل حين حوت حوله خيبة الاشتراك في محاولة اغتيال اللواء إبراهيم عطا الله ، الذي كان ينقل ولغا منصب رئيس أركان الجيش المصري . ثم انضم ، عقب الإلحاح منه ، إلى «الحرس الحديدي» وهو منظمة سرية ترتبط بالقصر ، بواسطة يوسف رسام طبيب تلك داروق وموضع لقته . ولقد كانت هذه المنظمة الإرجائية مشرقة ، لها بدو ، من محاولة الفاشلة التي استهدمت حياة الزعيم القومي مصطفى القمطر في ٥ إبريل عام ١٩٤٨ . وعندما بدأ عهد القادر بغير انجازه يتخبر أخيه الماركسي الذي كان عضو في منظمة حذرة ، قام وملاؤه المتابعون في المنظمة السرية باغتياله انتقاما من راجع أحمد حمروش ، - قصة ثورة ٢٣ يوليو - ١٩٥٢ ، ١٨٩ ، ٢٩٥ (مقالة شخصية مع يوسف إدريس عن عهد القادر طه ديسمبر ١٩٧٧) . وانظر كذلك حشر شاه ويوسف إدريس ، الحيل (٢٧ فبراير ١٩٦٦)

- (٢) لم يرد ذكر الكثرة العاليه من هذه المقالات إدريس السابعة على كتابه من القصة القصيرة التي نشرها في مجلة «القصة»

(٩) أقر يوسف إدريس في عام ١٩٦٥ هذه الحقيقة عندما أكد أنه أعد نفسه للثورة بعد مرحلة الفراغية الاشتراكية. وأصبح غلى شكرى «يوسف إدريس» حوار (وفير - ديسمبر ١٩٦٥) ٤٥، وكتب شكرى عياد، في نفس العام، في سياق عرضه لتخصص يوسف إدريس، قائلا: «إن الناس نعالق مماناة شديدة خاصة الطبقات الدنيا. ويحاول البعض التجميع من وقع الخوس في حياتهم فيلجأون إلى التعليم، بينما يلجأ آخرون إلى المكسب عن هذا الخوس». ولكن إدريس اختار أن يصوره: «وقال كذلك، ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثراً غير قليل بدعوة الأدب للقادف». ومن البطل إلى الإنسان - الجمهورية (١٤ أكتوبر ١٩٦٥) ١٠٠. وقد أكد في لفظي الخليل أنه ويوسف إدريس كانا من غلاة الداعين إلى الواقعية الاشتراكية والأدب القادف في مطلع حياتها الأدبية (مقابلة شخصية، سبتمبر ١٩٧٧).

(١٠) ربيب محمد حسن، «بطل ثلثت به»، الإذاعة، (١٧ مارس ١٩٦٢).

(١١) شرح إدريس في مقال «التخصص المصرية»، صباح الخير (١٩ يوليو ١٩٥٩) ٣١ - ٣٥، العلاقة بين التخصص القومية وبن القصص كما يلي: «إن طيبة الإنسان المصري أصيها فقال: إنه حشاشي دائما.. إن (عشبي على الله) مستحيا أن الأمل لا يزال هناك. و(بكرة تخرج) كندوها الأكرس في اليوم ملايين وملايين من طرات، إنها عيلة يومية تسود قوميتنا المصرية. إن الناس لا يعرف طريقه إليها أبدا. وكل الأحوال الأدبية التي تصدر مأساة عيلة عليا.. إتنى نصيب وأنا نقرأ كثيرا من أعمالنا الأدبية من الجسود الذي يخل الأبطال ويربط قسطنتم. إن الإنسان المصري يصعد بطلاني ولسع ويحاول دال أن يسفر وينكت. وقد ألقى نكتة (على كد الحلال) ولكنه دائما يحاول أن يجد الجواب المضطرب في تلك المعضلات التي تحصل بنا حياتنا. إنك إذا راقبت النساء في المقام والمطبخ أو جنتين (مطبخ) المكون أكثر مما يطعم به. إن حياتنا كانت دائما علة وكثيرة وروية وكنا دائما نحاول أن نبلغ كآبتها بالستة. وطريقة في السريرة ونترج طريقة عرجة نأول بها لقد طوقنا والفلسفة ودفعنا إلى الأحسن... إن شئت فقل خصائص بطرير. إن له طريقته في التفكير القوي في روية الأحداث.. إنه لا يدع فرصة تمر إلا ويأق. وهو يرى، ويحك ويؤلف بما حدث له قصة ذات بداية ونهاية ومضامين».

(١٢) قراد دودة، «الآن لؤن من كتب قصة مصرية»، الإذاعة (٢٦ يوليو ١٩٦٠) ص ٢٢.

(١٣) يرى غاد: ذكرى في قصص إدريس مليحة نقل الجبل لثقل من الكتاب الفرنسيين المصريين - ريبند من الرواد محمود البدرى، وطاهر لائكي، ويحيى حل على سبيل المثال - وذلك لأنهم به، الطبقات الكادحة، والمليحة، ويتوزع الخمر الأسوة في الإنسان. ويصف بذلك أن تقوى إدريس في أن القصة القصيرة قد أخذت الحركة الواقعية المصرية من حيث تلعب الاحتمالات السياسية كلها كاملا على حساب طيبة الفنية. «أزمة الجنس في القصة العربية»، القاهرة ١٩٧١، ٢٤٠ - ٢٤١. وعلى شكرى عياد عن يوسف إدريس أن «طيب الفنان الأصل فيه لم تكن لقصته على الخليل في القصص إلى تآوين شخصية إلهيات مطلوب مني». «تأريخ في الأدب والفن»، القاهرة، ١٩٦٧، ٢٥٧.

(١٤) الكاتب، يناير - مارس ١٩٦٤.

(١٥) يوسف إدريس «ملاحظات في حقله القصص»، الجمهورية (١٢ مارس ١٩٦٢) ١٠٠.

(١٦) لاحظ إدريس أن القادة طاركسي مالوا إلى اختيار النهاية المقترحة دليلا على التنازل، وذلك ليس خاطئ. في رأيه (مقابلة يناير ١٩٧٨).

(١٧) «لمس تاج جصع هضاب.. يسمى لبطرة الحامية، بطرقة الشعب والأمة والإنسانية. جساء». ربيب محمد حسن، «عهد الحياة»، الإذاعة (٣٠ سبتمبر ١٩٦١).

(١٨) تذكر بعض وثائق هذه القصة برواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، وكانت قد نشرت في صفحات على صفحات عدد الجمعة من «المصري» عام ١٩٥٣.

(١٩) «أنا لمصفا كانت طفلي في الكتابة هي المروية من طفلة في موضوع قريب من» ربيب محمد حسن «بطل ثلثت به»، الإذاعة (١٧ مارس ١٩٦٢).

(٢٠) قاع للبيئة، مركز الشرق الأوسط، القاهرة. د. م. ص: ١٠٩.

(٢١) انظر عن سبيل المثال: ه. كيلباتريك،

H. Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel.

(٢٢) يشابه موضوع هذه القصة مع قصة كتيل أم حاتم ليجي حتى

(٢٣) إن هذا النوع غير متوازن له، في اعتقاد إدريس، جذور تاريخية حبيفة. «لقد كانت القاهرة بمثابة مخاض ومحنة وخلق لاستقبال البحار، يجرع بالمناخات والمناخات بالقاهرة الذي مدينة تجارية، لم تم من جميع زوايا، لذلك نجد كل شيء فيها مروضاً ليح».

يمكن الحصول عليه نظير غي، حتى لو كان صرف الإنسان ومبادئه. ذلك هو الأساس الذي كتبت عليه القصة، وأين خلال الرواد والتليفزيون لا تحت ليمها انتقادا في القري. لقد كتبت قصة لم تنشر تنوير حول أمريكا طرحت ذهبت إلى الكويت لتصل طائرة، وهناك انحرفت الدعاوة واشتدت حرية مرسيس، وعندما عادت إلى حارتها لم يبالا أحد كيف استطاعت توفير المال اللازم لقراء القصة. ووكانت في القرية لقطها القلاسون، أما عا وحنا هو القاري، فلم يبقون إن لديها مالا (مقابلة يونيو ١٩٧٨).

(٢٤) انظر كيلباتريك Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel الرواية المصرية الحديثة، ١١٦ - ٧.

(٢٥) القصة، روايات الحلال، رقم ٢٤٩، دار الحلال، القاهرة سبتمبر ١٩٦٩.

(٢٦) الملاحظات الكاملة، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧١، ص: ٥٨.

(٢٧) «لرأسه كبير كرأس الحمار، وعينه واستان مستديرا كعينون أم لوقى» وله في ركن كل حين جفطة دم، وصوته إذا تكلم يجرح سمعها مكتوما كصوت البوق إذا أقم نفسه وشعره للزفقات الكاملة، ص: ٥٥.

(٢٨) العصر السابق، ص: ٥٠. ولد كونا ليمه القصة بقصة فوكار دعا رواه، في مجموعة قصص وديام فوكار بوركا، ١٩٥٠، ٧٨١ - ٧٩٨.

Collected Stories of William Faulkner, Random House, New York, 1950, pp. 481-98.

(٢٩) وقبيل المرحلة الحظفة التي تصورنا هذه القصص بالضم الذي يقدمه يوسف إدريس نفسه، في «قصص القري»:

(١) في البداية تلي مرحلة رصد الواقع، ولكنه رصد سائر وادراك جديد للقري، يحفظ دائما عن قصة عبد الرحمن الشرقاوي الأرض (٢) أما المرحلة الثانية فهي كليل مدعلا أكاذيب ميكانيكية للقري هي محرك القري، كما في أحمد الجلس البلسي ثم (٣) تصبح القري مصدرا للقصص الرمزية مثل «الملك الروادي» «الراس» «الملك» «الملك» «الملك» لا تقوم، وهي قصص تصور في القري ولقد إلى النهاية أيضا (روية ١٩٧٨).

(٣٠) مثلا غالب طسا، «مسيرة يوسف إدريس إلى المظلة الأدبية»، نادي القصة، (الطبعة ١٩٧٠).

(٣١) يشبه بيرج سيد في «المظلة» والذكور عريس في «سوزان».

(٣٢) مقابلة مع يوسف إدريس (يونيو ١٩٧٨).

(٣٣) مقابلة مع يوسف إدريس (يونيو ١٩٧٨).

(٣٤) الملاحظات الكاملة، ص: ٢٢٩، ويمكننا أن نشعر ذلك من: «أن أكبر المكافرة» على حد قول يوسف إدريس - كتيل كاتال ساعر allegorie sacher - عن عبد الناصر قد ظهرت قصة أكبر المكافرة في نفس العام اسن سهر. به «بعض دي الصور التمثيل». ويظهر من ذلك ما يسميه لظن الخول بالاتجاه العاطفي للقصص يوسف إدريس إزاء عبد الناصر (مقابلة مع سبتمبر ١٩٧٧)، إذ بعد عامين من نشر قصة دي الصور التمثيل طلب يوسف إدريس من لراه القصص لصالح عبد الناصر في انتخابات الرئاسة، وكتب عن حيلة نتائج الانتخابات في ظل نظام دكتاتوري مؤكدا أن مثل هذه الانتخابات تعرف نتائجها مقدما، خلا لغير من شيء. وقال في حدوده «بالح عبد الناصر، فما أرى غرق وقامة الجمهورية وكل لتأصب الرحمة، إنه غير أي شيء وضع شيء، آمن بصية هذا الشعب وعنه في الحياة الحرة الكريمة. وفقا فالمسألة في رأي ليست انتخاب رئيس الجمهورية، المسألة أن يتخذ الشعب حبه وإرادته ووعده، أن يتخذ أمانيه ومستقبله.. فهو انتخاب الحياة لنفسه، الحياة لإنسان وبلادة وأبنائه» (الجمهورية ١٥ مارس ١٩٦٥ ص ٦٠).

(٣٥) والنظام الرأسمالي - في رأي إدريس - نظام مبني على التنافس، يخلو من الرحمة في سبيل المكسب الذي وهو يستلزم للموتى الحيوانية - حيا في الإنسان.

(٣٦) (مقابلة مع يوسف إدريس يونيو ١٩٧٨).

(٣٧) القصة، ص: ١٠٥ وقارن - أيضا - «الشمس لا تشرق مجددا»، (أول أكتوبر ١٩٧٦) ص: ١٣.

(٣٨) بيت من لحم عالم الكتب القاهرة ١٩٧١ ص ١٢٢ وانظر كذلك «وقفة مع النفس» هذه المرة، الأهرام (٢٣ أبريل ١٩٧٦) ص: ١٣.

الخليفة المفتوحة



القصة القصيرة المصرية



سيد حامد النساج

يحاول هذا المقال الاقتراب من العالم الفني - لعدد من كتاب القصة القصيرة المصرية - بمثلون ظاهرة واضحة في تاريخ الأدب المصري الحديث عامة ، وفي حركة القصة القصيرة في مصر خاصة . اتفق البعض على تسميتهم «جيل الوسط» في حين ذهب آخرون ومهم الدكتور لويس عوض إلى اعتبارهم «جيل المنشآت» وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم ، دون سبب معقول ، ومن غير مبررات موضوعية . فقد حلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستلزم هذه المجموعة من كتاب القصة القصيرة في مصر . لتحلل نتائجهم وتقاير بين ما خلفه مدرستهم من الترفية ، أو لتتبع خطوات التطور الفني عندهم - إن وجدت - ولم تكن موجودة - من سيقومهم . ويجهد في أن تقدم لنا - في النهاية - حكماً علمياً سليماً على ما أبدعوه ويحدد موقعهم الطبيعي : وحجمهم الحقيقي بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة في مصر

وهناك كتاب (المجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر) للدكتور السعيد المورتي ، وقد صدر ١٩٧٩ . أي بعد صدور عدد لا بأس به من المؤلفات والدراسات الجادة حول هذا الفن . ويلزم - والحالة هذه - أن يتناول المؤلف قصايا جديدة أو روبا جديدة مبتكرة تصل بهذا الفن ، أو أن يكشف عن مراحل لم تدرس من قبل ، أو أن يلقي الأصواء النقدية على كتاب لم تسلط عليهم الأصواء ، أو أن يتجه إلى هذه المجموعة المعلة ، ليقول رأيه الموضوعي ، أو تستوقفه ظاهرة فية معينة ، أو قضية اجتماعية ذات تأثير في «شكل» القصة ، أو في لغتها ، فيجعلها شغله الشاغل ، أو موضوعه الأساسي . لكنه بدلاً من أن يفعل شيئاً من ذلك كله ، راح يكرر أحكاماً سابقة من النقاد والدارسين لأنه اعتمد اعتياداً رئيسياً على جهولهم ويحصى كل النتائج التي توصلوا إليها . ومظراً لأنه اهتم بمرص تاريخ القصة القصيرة في الأدب العربي القديم والوسط والحديث والمعاصر حتى أنه صدر كتابه ، فإتاك سوف تلاحظ أن أحكامه متناقضة ، ومصطنعة وأن مفهومه للانجاء غير واضح ، فأصبحت الانجاءات متداخلة - يدي - والملاحق القصة مطبوسة ومشوهة ، فضلاً عن كثرة عدد الدراسات -

من ذلك مثلاً أن الدكتور الطاهر أحمد مكي في كتابه (القصة القصيرة - دراسة ومختارات) لم يشر إلى أي من كتاب هذه المجموعة من قريب أو من بعيد . وإنما اكتفى في القسم الثاني من كتابه - الخاص بالملادج - باختيار قصة «فراخان» لعمد أبو المعالي أبو الفجا . أما في ثانيا الكتاب ، فإنه لم يلمح إلى هذه الظاهرة التي يمثلها هؤلاء الكتاب ولا إلى الظروف التي أحاطت بهم والدوايح الكامنة وراء بعضها .

وكان من الممكن أن تستوقفه هذه المسألة . وبخاصة أنه عرص لتاريخ القصة القصيرة في الأدب الأوربي القديم والحديث . ثم تناول مشأتها وتطورها في الأدب العربي (من ص ٧٧ - ٨٩) والقصة في العالم العربي (٨٩ - ٩٥) . ولم ترد كلمة واحدة تتصل بهذه المجموعة من الكتاب لتقول ما لها وما عليها في حين أن القسم الثاني من الكتاب وعنوانه (مختارات من القصة العربية) يستغرق مساحة واسعة من حجم الكتاب (٩٧ : ٣١٢) ^(١) لو أنها شملت بقضية هؤلاء ، أو بقضية فئة أو موضوعية ، لقلعت شيئاً جديداً بالفعل

وهل كان لهم - مجتمعين أو منفردين - طعمهم الخاص ، ونكهتهم المميزه ؟ بحيث نستطيع الإشارة إلى الواحد منهم عندما نقرأ مجموعة قصصية له ، أو حتى قصة قصيرة له . وأخيراً ، هل يتساوى حجمهم الفني والتأثير مع حجم القصة التي يشيرونها ؟ . لن يجيب بل قدل عن هذه التساؤلات ، وإنما هو يفتح الباب لمناقشتها ، والوقوف عندها ، ويدعو النقاد والباحثين إلى تناولها .

• • •

ولعل أول ما يلتفت نظر الباحث في هذا الظاهرة ، هو كثرة عدد هؤلاء الكتاب من ناحية ، وأنهم كانوا يمارسون كتابة القصة القصيرة منذ بداية الخمسينيات من ناحية أخرى . بمعنى أنهم عاصروا جل كتابي . بدءاً بأحمد خيرى محمد ومحمود طاهر لاشين وعيسى حلى ومحمود ليمور ومحمود البدوي وسعد مكارى وعبد الرحمن الشرقاوى ، وانتهاء بشباب كتاب السبعينات .

ثم إنهم لم يتوقفوا عن كتابة القصة القصيرة . منهم من احتفظ بحظ في واحد ، في كل نتاجه ، دون احتفال بما قد يطرأ على فن القصة القصيرة من تطور . ومنهم من حاول التجديد في الشكل ، ولارتقاء بأسلوبه في تناول والمعالجة .

وبما لا يخفى أن كلاً من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر ما لا يقل عن خمس مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة في هذه الصحيفة أو في تلك المهلة .

إزاء هذه الملاحظة يصبح لزماً على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة في مصر ، أن يحكموا على تناول ما أبدعه هؤلاء الكتاب ، بقصد جلاء ما في نتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف . حتى يكون الحكم موضوعياً ، بدلاً من كلمات العطف والإشفاق التي تندفق عندما يذكر واحد من هؤلاء .

ولنحس لانفيل القول بأنهم «جيل الوسط» ذلك أنهم لا يشكلون - مجتمعين - جيلاً واحداً بالمفهوم المحدد للجيل . كما أن هذا لا يتفق مع أعمارهم ، فبعضهم يربو على الخمسين عاماً مثل عبد الله الطوسي وأحمد عادل وأمين ريان وأحمد فوح ومحمد كمال محمد ، بل إن منهم من أشرف علياً وربما يكون قد تجاوزها . ومعظمهم من جيل يوسف إدريس ، ومع ذلك فإن أحداً لم يقل إن يوسف إدريس واحد من جيل الوسط بهذا المعنى . ومن ثم فإنهم بمثابة «الحلقة المفقودة» . تتباين أعمارهم . وتختلف زاوية الرؤية - إلى حد ما - عند كل منهم . ومحاولة إحصائهم صعبة . فهناك - إلى جانب من ذكرت - صالح مرسى ، وعبد النعم سليم ، وعبد الوهاب داود ، وصبرى موسى ، وعبد الفتاح الجليل ، وسليمان فهاص ، وفاروق منيب ، ومحمد أبو العاطى أبو النجا ، وكامل مرسى ، وصلاح حافظ ، وعبد السمح عبد الله ، ومحمد سالم ، وصبرى المسكوى ، وفهمى حسن ، ومحمود عبد الرحمن ، وعزت نجم ، وميد جاد ، ومختار المعطّر ، وبلال الديب ، وبلال نشأت ،

ذكرهم من كتاب قصة القصيرة - ما عرّض لهم وهم أكثر من ثمانين كاتباً تحت عناوين الرومانسية الاجتماعية - الرومانسية التاريخية - الرومانسية التحليلية - الواقعية الاجتماعية - الواقعية المتماثلة - الواقعية العدمية - الواقعية التحليلية - الواقعية الفردية - ما بعد الواقعة - ما عوق الواقعية . يضاف إلى هذا أن حديثه عن تاريخ القصة القصيرة المصرية استوعب حيزاً محفوظاً من الكتاب بلا داع مقبول (انظر الكتاب من ص ٢٠ - ٩٣ وهو نقل حافظ وسريع عن غيره دون لإشارة إليهم بشكل متعمد) وما يهنا هنا هو أنه لم يتطرق إلى كتاب الحلقة المفقودة .

وفي رسالة أحمد منصور القوي (التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر) اهتمام بالغ بأدوار الشاروط ويوسف الشاروط وعيسى حلى ويوسف إدريس ولجيب محفوظ . وقد سبقت دراستهم من قبل باحثين آخرين . ثم محاولات محمد حافظ وجب ووحيد حامد وإبراهيم عبد العاطى ومحمد طهيا ، ممن أسماهم المدارس بكتاب القصة القصيرة الشباب . وذلك في ضوء التيارات والمراسل التي حددتها ليخته : المرحلة التعبيرية الأولى - المرحلة التعبيرية الثانية - التيار التجريدي - تيار اللا معقول والعبث .

وتجدر الإشارة إلى أن الأستاذ يوسف الشاروط (القصة القصيرة : نظرياً وتطبيقياً) لم يقف به عند هذه الظاهرة . ولم يشمل نفسه إلا بالرجوع إلى الوراء ، حيث أوروبا من ناحية ، وحيث مصر والأدب الطفلي من ناحية أخرى .

وهكذا يبدو الموقف في معظم المؤلفات التي اقترنت من فن القصة القصيرة في مصر . والتي كتبت باللغة العربية ، وإن كان هذا لا يمنع أن الأستاذ يوسف الشاروط كان يكتب بين الحين والآخر مقالاً عن مجموعة قصصية أو عن رواية ، لواء من كتاب هذه المجموعة لكنه كان يتناول العمل تناولاً جريئاً بعيداً عن باب هذه الحلقة . وربما منفصلاً عن النتاج لآخر لنفس الكاتب .

ومن ثم كان الدافع لتناول هذه الظاهرة ، واختيار نماذج من كتابي مثلها . حتى نستكمل ما قدمت في هذا المجال . وبخاصة أني ألفت إلى ذلك حين كنت أذكر أن جيلاً وسطاً من كتاب القصة القصيرة ، لم ينل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تنضج إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربي الحديث في مصر يخلطه غمماً^(٢) . وقد بدأت فعلاً بنشر مقالات متفرقة عن بعض كتاب هذه الحلقة^(٣) .

• • •

ولا يخفى أن هذا المقال لن يحقق كل ما استهدفه ، وإنما قصاره أنه يحمل دعوة إلى ضرورة قراءة نتاج هذه المجموعة من الكتاب ككتل . في محاولة لمعرفة ، إلى أي حد كانوا مظلومين حين هجرتهم الدراسات والبحوث ؟ وهل هم على حق في اتهام النقاد والدراسات بتجاهلهم ؟ ثم - بعد التأمل والدراسة - ما الذى أضافوه - حقيقة - فنياً ؟ وما هو الجديد في أدبهم ووسائلهم التي توسلوا بها في التعبير عن مواقفهم ؟ !

وفاروق خورشيد ، وحجبة الصالح ، وجنادية صديق ، وصديق عبد الله ، وسعاد حلمي ، وعبد الظفار مكاوي ، ونعيم عطية ، ويس المبرهني

وليس من شك في أن عوامل متعددة أسهمت في عدم اقتراب النقد والدراسات الجامعية من نتائج هذه الحلقة القصصية . يقف في مقدمتها غيبة النقاد نقدي واحد في فترة ما ، لا يلتفت إلا إلى ما يتفق ورؤيته وعقيدته . ومن ثم فإنه يخل - عاماً - كل ما لا يدعم هذه الرؤية ، أو يتسجم مع هذه العقيدة ، أو يشرعده الدعوة ، وما يلبث أن يعقبه تجاه آخر متفحص له ، فينخذ لنفسه موقفاً مثابهاً . ويتشيع - هو الآخر - لأنصاره . عدل ، تتاح الفرصة كاملة لإغفال الكتاب الذين قد لا يتشيعون لهذه الجماعة أو تلك أو قد لا ينضمون إلى هذا الحزب أو ذاك . أو الذين يتصورون أنهم يتصرفون للفن الصادق ، ويستندون إلى معايير فنية ، يرمون أنفسهم بها ، ويسمون على هديها ، ويصرون - من خلالها - عن ظروف مجتمعهم ، وقضايا واقعهم الذي يعيشون فيه .

يأتي بعد ذلك - انبهار بعض النقاد بالأدباء الإعلاميين فقط . فما أكثر ما كتب الدكتور لويس عوض عن عجب محفوظ في الرواية ، وعن صلاح عبد الصبور في الشعر ونفس الشيء بالنسبة ليوسف إدريس في القصة القصيرة ، ونعمان عاشور في المسرح ، وما شابه ذلك . وإذا كان من حق ناقد بعينه أن يعجب أو يدهو لكاتب بعبه أيضاً ، فإن الموضوعية القصية تستلزم الإشارة إلى معاصرة ، ودراسة نتاجهم ، وقول كلمة عادلة بها يجهلون من أجل تقديمه . وإذا كان البعض يرى أن النتائج الحيدة - فقط - هو الذي ينبغي أن يخضع للتحليل والدراسة والنقد ، فإنني أزعج أن النتائج الأخرى ينبغي أن تتعامل مع الناقد ، لتبيان وجه القصور والضعف ، وتوجيه بعض جوانب القوة . إذ يلزم - عند سيادة حركة نقدية نشطة وصحيحة وواعية - أن تتعامل مع النتائج المعاصرة لها أكله . بل إن النتائج الضعيف - من وجهة نظر البعض - هو الأولي بأن يوجه ويقيم ، وتوضح أمامه المعايير الفنية النقية السوية .

لكن المؤلف كان مختلفاً تماماً . وهكذا تحول معظم النقد نحو الإعلام الآحاد

والمؤسف أن معظم الدراسات الأكاديمية ، والبحوث الجامعية ، ورسائل طلاب الدراسات العليا ، عادت على نفس الدرب . بل إننا نلاحظ أن النقاد الشباب لم يكتفوا أنفسهم هناك الكشف عن أدباء جدد ، أو مثاق البحث عن غير المشهورين من الكتاب المعاصرين . وكأنما قد أصبحوا بكل علمي وعلمي ، إلا يكفي الواحد منهم بثقل ماسبق أن تحصل إليه خبره⁽¹⁾

وقد يكون اشتغال عدد كبير من كتاب هذه الحلقة بالصحافة ، واحداً من الأسباب التي ساعدت على اختفاء صورتهم من المؤلفات والدراسات النقدية الجامعية . وهو أمر يبدو - لأول وهلة - متبرراً للدهشة . إذ إن مرورهم من شارع الصحافة جعل بعض النقاد والدارسين ينظرون إلى أعمالهم القصصية على أنها كتابات صحفية جيدة ليس أكثر . وبخاصة أن زملائهم من الصحفيين ممن يمررون الصفحات

الأدبية والفنية كانوا يترقبون مجموعات أصدقائهم ورفلائهم ، أو يعرضونها عرضاً لا يخلو من المحاملة للبالغ منها .

ومن يعملون بالصحافة - على سبيل المثال - من كتاب هذه الحلقة : عبد الله الطومني وصبري موسى وصلاح حافظ وسعاد ربيع وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وصالح موسى وأحمد عادل وعبد السميع عبد الله ولهمى حسين وعبد النعم سليم وفاروق منيب والكتاب الثلاثي أربطت أعمارهن عجلى « حواء » و« دروز اليوسف »

أما من لا يرتبط - عملياً - بالصحافة - فإن مظاهر « انشغال » ، والتفرد الحرية الضيقة ، والرؤية محدودة الأفق ، وتبادل المصالح المادية ، وسيادة مناخ لاديمقراطي في السياسة والثقافة ومجالات الفكر والفن ، وسيطرة اتحاد معين على شئون النشر والصحافة والإعلام ، كانت - جميعاً - تشكل المناخ الذي عمق الظاهرة ، وأسهم في تثبيتها ورسوخها ، للدرجة أنها أصبحت لدى البعض حقيقة واقعة . لذا فإن التعامل المباشر مع النصوص ، هو الوسيلة الوحيدة لصهايا سيادة النظرة ، وموضوعية التحقيم . ولمعرفة « الجديد » الذي قدمه هؤلاء الكتاب ، في ضوء ما قدمه ، وما كان يقدمه ، جيل الرواد أولاً ، ثم من تبعهم ، حتى جيل الستينيات والسبعينيات

والتركيز - في البداية - على دراسة « الشكل الفني » ، وبناء القصة القصيرة عندهم ، أمر لازم وضروري . مع ضرورة الإشارة إلى موضوعاتهم ، وإلى درجة وعيهم الفني والاجتماعي معاً . فقد يظهر المصالح مع البناء الفني لفنصهم لونا من الخايز . وهو الجهل الذي ينبغي لهم أن يظهروا فيه تحمداً وامتناناً . حتى تكون لهم معانهم الخاصة التي لا يجملهم نسخاً مكررة ممن سبقوهم من الكتاب . والذي ميز جيل الستينيات هو « الشكل » ، والبناء ، واللغة ، والمفردات ، والرموز ، وكل ما يتصل بما يسمى للمعار الفني ، أو التصميم الهندسي .

والذي يجعل الموقف عند « الشكل » ضرورة ، أن كتاب الحلقة المفقودة جميعاً ، عاشوا وكتبوا ونشروا مع محمود تيمور ، ومحمود البدوي ، يحيى حقي ، وسعد مكاوي ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، ولجيب محفوظ ، ولهمى هاشم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وعبد الحليم جردة السحار ، وغيرهم . وغيرهم وكتبوا ونشروا مع الكاتب المتميز في القصة القصيرة يوسف إدريس . الذي هو من نفس الجيل ، بل إن منهم من يكرهه منا ! وقد تناول هؤلاء جميعاً واقعنا الاجتماعي بشكل أو بآخر ، بل إنهم لم يتركوا قضية من قضايا الواقع ، ولا مشكلة من مشكلات الإنسان المصري الفلاح والعامل والبرجوازي ، إلا وعبروا عنها تعبيراً مطاوت القيمة من الناحية الفنية

وبناء القصة القصيرة - في تصويري - يبدأ بـ « عنوان القصة » . جفته . كيفية تركيبه . دلالاته على الشخصية ، أو الحدث ، أو المكان ، أو الزمان . اتعاقبه مع الحو النصي انعام للقصة . درجة الابتكار والخلق فيه . إلى غير ذلك مما ينبغي الالتفات إليه . ذلك أن بعض الكتاب يحرصون على أن يكون العنوان « للتسويق » . في حين يصح آخرون « للتفويق » . بينما تذهب جماعة أخرى إلى أن يحمل العنوان « الهدف » من

القصة ، أو فكرتها المحورية . وقد يكون عند جعاجة رابعة مثلاً للترابة والدمشة ، حاملاً للموضوع .

ثم يأتي دور «جملة الابتداء» . وهي التي تفضي إلى الأثر المراد إحضاره . ونفوذ القارئ - إن لم تكن تلغزه - إلى الإقبال على مواصلة قراءة القصة القصيرة . والكلمة الأولى فيها ذات أهمية خاصة بهذه الصورة ، إلى الحد الذي قد يحكم به على أسلوب الكاتب ، ومنهجه ، واتجاهه ، في صوته وعلى أثرها . وليس غريباً أن تقرأ أقوالاً كثيرة لعدد من نقاد القصة القصيرة ، يؤكدون فيها على أهمية جملة الابتداء . بل إن منهم من يذهب إلى أن الكاتب إذا فشل فيها ، لم يتحقق له النجاح في القصة كلها .

ولانجتناف الحال مع الشخصية القصصية كثيراً . إذ تبدأ مع اختيار الكاتب واسم الشخصية . وحده ودكاهه في الاختيار . وانسجام الاسم مع صفات الشخصية ، أو مع مستواها المادي ، أو الثقافي ، أو النفسي . وارتباط الشخصية بالبيئة ، وبالطوائف من العادات والتقاليد . هذا إذا كانت القصة القصيرة تدور حول شخصية محورية . أو تسقط الضوء على جانب من جوانبها . والجديد الذي يكشف عنه الشخصية القصصية . وكذا الوسيلة التي قدمها بها الكاتب . ودرجة اقتناعها بها . واختلافها أو اتفاقها مع ما يجيش به لرائد القصة من شخصيات فنية . والموقف الذي تعبر عنه . والفكرة التي تحمليها . إلى غير ذلك مما يتصل بهذا العنصر الفني من عناصر بناء القصة القصيرة .

وهذا الحدث ، في كثير من القصص القصيرة هو المحور الذي تدور حوله وتبنى عليه . ولما كان أغلب كتاب هذه الحلقة من الصحفيين ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون للحدث أهمية لا تقل عن الشخصية . فإلى أي حد يختلف ما قدموه عما كان يقدمه الكتاب الآخرون ؟ ! وذلك من حيث درجة واقعية الحدث . ومستوى معقولته . وفن الكاتب في تجسيده وتصويره وبلورته . وهل يعرضه عينا كاملاً جاهراً أم إنه يدمجه بسوء وينتظر أماساً نمواً طيباً وتطوراً حتمياً ؟ ! والزمن الذي يسخره الحدث . وهل هو زمن خارجي أم إنه زمن نفسي داخلي ؟ ومدى تلازم حركة الشخصية بتساعده الحدث ثم المضمون الذي يشير إليه والأبعاد التي يمتد بها .

أما «الصراع» فإنه يمدنا بالمؤذج ، والانجاء ، ويعطينا الإحساس بمزى القصة ، ومدها والمجرى الذي تجري فيه ، وقد أصبح بمثابة الصود الفكري في بعض النصوص القصصية الحديثة^(١٠) . بمعنى أن يكون هاماً وخطيراً مألوساً للشخصية أو للشخصيات . وهو الذي يساعد على درامية الحدث ، ويضفي على القصة القصيرة حيوية وحرارة . ومعروف أن الصراع قد يكون صراعاً خارجياً ، وقد يكون داخلياً .

هناك أساس آخر من أسس بناء القصة القصيرة بناءً فنياً ، ألا وهو مبدأ «الوحدة» : وحدة الماد ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ، ووحدة الانطباع . وقد يصلح ذلك كقاعدة لا يشذ عنها أن القصة القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد مطلق . وطريقة متناسقة مع بقية عناصر القصة .

وإذا ما توفر هذا الشرط ، فإنه لا يسمع بتوزيع اهتمام القارئ ، حيث ينبغي أن تثير الفكرة الأساسية الاهتمام بمفردها دون نظر أو اعتبار لأي تعقد آخر . والفكرة هنا لا تخطف في ذاتها على أنها مبع رئيسي للقصة القصيرة ، فإنها - يجب أن تأتي من داخل الشخصية أو من صفاتها المميزة . ويجب أن ترتفع عن الحادثة . كما يجب أن تكشف عن الشعور الذي يود الكاتب أن يحمله لنا عن طريق القصة القصيرة وهذه النقاط الثلاث هي أكثر المنابع خصياً حيث تشق القصة القصيرة .

وبعد الوصول إلى تلك «الوحدة» من أعقد المشاكل في كتابة القصة القصيرة . فضلاً عن أن إتيان هذا العمل ، وعملية تكييف الوسيلة للغة ، تمنح القارئ لذة جمالية خاصة . وحتى يتم بناء هذه الوحدة ، يجب أن تراعى من الجملة الأولى ، ويظل يحافظ عليها إلى آخر كلمة في القصة القصيرة .

ولما كان الباحث في القصة القصيرة يلاحظ أن لكل كاتب من كتابها المرحولين لغة خاصة ، ومفردات يحرص على استخدامها ، وفراكيوب معينة . كما هو الحال عند محمود تيمور ومجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحمود البديوي وعبد الحليم عبد الله وإبراهيم المصري ، فإن الأمر يقتضي معرفة موقف كاتب هذه الحلقة من «اللغة القصصية» الفنية ، إننا الوسيلة الخطيرة التي يتوصل بها للكاتب ، والأداة الوحيدة التي يستعين بها ويعتمد عليها .

ولكن يظل الباحث بعداً من أية مؤثرات خارجية ، ينبغي أن يكون تناولاً مثل هذا الأصول والأبعاد الفنية ، بعيداً عن الاستناد إلى أقول الكتاب ، أو الاستشهاد بأرائهم التي يثرونها ههنا وهناك ، للدعاية أو للإعلان . إن هذا لا يمس إلا الإفعال الشديد للنص القصصية في حد ذاتها . إذ إن الطريقة الصحيحة والسليمة ، هي تأمل القصص القصير تأملاً حقيقياً ، والاهتمام إلى لغة كل كاتب بحسب قدرته على الباحث نماذج وأدلة يستعين بها في دراسته .

يبقى - بعدئذ - الحرص على معرفة مدى استعادة هؤلاء الكتاب من عناصر التجديد التي طرأت على «الكتابة» القصة القصيرة وجرائهم في استخدام أدوات مبتكرة للثورة على «الشكل» التقليدي المعروف . وبخاصة أنهم شاعروا ملامح هذا الثورة في قصص نجيب محفوظ بعد ١٩٦٦ ، ويوسف إدريس بعد ١٩٦٧ ، وإدوار الخراط ، ثم محمد حافظ رجب ، وكتاب القصة القصيرة في السبعينات ثم السبعينات .

وأعلن أنه بعد التعامل الموضوعي المباشر مع نماذج من قصصهم ، قد تتاح فرصة تقييم دور كتاب هذه الحلقة المفقودة . ولأننا قد سبق لنا دراسة عدد منهم بشكل مسبق ، فإننا سوف نقف في هذا المقال عند ثلاثة . وثمة حقيقة تجدر الإشارة إليها . هي أنه هناك داخل إطار هذه الحلقة من حلولنا اختراق الأسوار المنيعة المحيطة ، وانتزاع الأفلام التقنية والدراسات العلمية ، بوسائل فنية ، وبشخصيات جسدته قصصهم القصيرة فلم يجد ثمة من يدمي منهم أنه مقفل (صبري موسى - عبد الفتاح الجبل - محمد أبو المعاطي أبو النجا - عبد الفتاح ورق) . لكن علماً آخر لم نتمكنه لدراته الفنية من أن يتطلق بعيداً عن

أمر قلبه الذين سبقوه دون أية إهانة فنية حقيقية ومؤثرة

١ - عبد الله الطرخي :

تثير دراسة القصص القصيرة التي كتبها عبد الله الطرخي مشكلة كانت ملحوظة عند بعض الرواد . ألا وهي أنهم كانوا يعيدون نشر القصة مرة «أخرى» مع تغيير في العنوان مرة ، ومع احتفاظ به أخرى . واتتصر هذا الصبح على اثنين أو ثلاثة من رواد هذا الفن في أدبنا الحديث

وتنبه من جاء بعد من الكتاب ، إلى أنه ليس ثمة ما يدعو إلى مثل هذه المسألة ، مادامت القوى الإبداعية نشطة ويقظة ، ومادامت هناك قدرة على العطاء الفنى والفكرى ! ومن بين كتاب هذه الحلقة ، يقع عبد السميج عبد الله وعبد الله الطرخي في الصدرة تجسيدا لهذه الظاهرة لئلا نكاد نلصقها عند غيرهما .

أصدر عبد السميج عبد الله أول مجموعة قصصية له بعنوان (عصافير) ١٩٦٣ . وكانت تضم سبع قصص قصار هي (عصافير ، شرق ، الآلة ، مطر ، فدان قطن ، حبة اللب ، دفء ، صفارة ، شهامة) . وبفاجأ القارىء بأن هذه القصص موجودة بشكل مباشر جداً ، وبأخر غير مباشر ، ضمن مجموعة الثانية (الجدار) التي أصدرتها في أواخر ١٩٧٩ . وكان الفترة الممتدة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٩ لم تحدث تغييراً في الأدوات الفنية ، وفي الزوبة

ويبدو الأمر أكثر وضوحاً بالنظر إلى ما فعله عبد الله الطرخي وهو ظاهرياً أصدر ست مجموعات قصصية

[١] داود الصغير ١٩٥٨

[٢] في ضوء القمر ١٩٦٥ .

[٣] الفل الأسود ١٩٦٣ .

[٤] ابن العالم ١٩٦٥

[٥] بحر الدنوب ١٩٧٣

[٦] رحلة الأيام الأولى ١٩٧٦ .

لكن المعيشة الكفة لما كتب . ومفارقة قصص المجموعات بعضها البعض الآخر وتقنياتها وتصميماتها كل ذلك يكشف عن أنه - في النهاية - لم يكتب - ملاً - سوى مجموعة قصصية واحدة - في أصل الأحوال - لا يزيد عدد قصصها عن أربع عشرة قصة قصيرة . ثم ما لبثت هذه القصص أن ارتدت أكثر من ثوب . وقدمت في أكثر من موضع . أو في أكثر من مجموعة على وجه التحديد .

هذه - على سبيل المثال فقط - قصص نشرت بنفس العنوان :

• «الفاطوس» نشرت في ثلاث مجموعات هي : (داود الصغير) و(في

ضوء القمر) و(ابن العالم) . مع ملاحظة أن المجموعة الأولى صدرت

في ١٩٥٨ ، وبعدها بعامين ١٩٦٠ صدرت المجموعة الثانية

• «ابتسامة الرجل الكتيب» نشرت في ثلاث مجموعات هي : (الفل

الأسود) ثم (ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

• «اللوتمبكل» نشرت في ثلاث مجموعات هي : (الفل الأسود)

و(ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

• «داود الصغير» نشرت في مجموعتي (داود الصغير) و(ابن العالم)

• «الرجل الذي ضحك» نشرت في مجموعتي (الفل الأسود) و(رحلة الأيام الأولى)

• «الصورة والصيد» نشرت مرة كقصص منفصلتين في (في ضوء القمر) ثم كقصة واحدة في (رحلة الأيام الأولى) .

• «على المقعد الرخامي» نشرت في (الفل الأسود) و(رحلة الأيام الأولى)

• «العاصفة» نشرت في (بحر الدنوب) و(رحلة الأيام الأولى)

• «في شارع السد» نشرت في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم) بنفس العنوان ودون تغيير يذكر على الإطلاق

• «أول مجلس» نشرت كذلك في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم)

• «الذئب» نشرت أيضاً في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم) وإن كان في الأولى قد قدم للقصة مقدمة يشرح فيها ما حدث له مع بطلها «عم صالح» .

• وهذه عا دج قصص لم يتغير إلا عواها فقط عندما أعيد نشرها :

• قصة «الرجل الثاني» في (الفل الأسود) هي بعينها قصة «رحلة عشرة» في (ابن العالم)

• قصة «وردة» في (في ضوء القمر) هي بنسخها قصة «وردة نامت» في (ابن العالم)

• قصة «الطفل والعالم» في (الفل الأسود) هي هي قصة «شا . جا . .» في (ابن العالم)

• قصة «في ضوء القمر» في مجموعة (في ضوء القمر) هي بعينها قصة «رحلة الأيام الأولى» في المجموعة التي تحمل هذا العنوان

• قصة «الفل الأسود» في (الفل الأسود) هي بالحرف قصة «الرعب» في (رحلة الأيام الأولى)

• قصة «لحظة ضعف» في (بحر الدنوب) هي نفس قصة «سباق مع القمر» في (رحلة الأيام الأولى)

• قصة «من هنا لا يعرف شمس» في (بحر الدنوب) هي قصة «كوميديا في أوغريس» في (رحلة الأيام الأولى)

وأحياناً لا تكون المسافة الزمنية بين صدور المجموعة القصصية والأخرى مسافة طويلة ومع ذلك فإنه بعيد نشر ثلاثة أرباع قصص المجموعة الأولى ضمن المجموعة الثانية وقصص المجموعة الثانية «لتيفيه» بصمتها المجموعة الثالثة ، وهكذا في هذا نراه قد طاق كل ما كان يقدم عليه الرواد من أمثال محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين دون مبرر موضوعي صادق . وبلا داع في مقبول

يتجاوز العنوان كلمتين أو ثلاثاً . مبتدأ وخبر ، أو صفة وموصوف ، أو مضاف ومضاف إليه . (الرجل المثالي . الفيل الأسود ، الطعام البارد ، النهاية السعيدة)

وكل عناوين قصص عبد الله الطوشي سهلة . لا تحتاج من الكاتب عناية في تأليفها وتركيبها وبنائها . كما أنها لا تثير دهشة القارئ . أو فضوله ، أو استشرافه لما يرمز إليه العنوان . عنوان مثل (الكلب عطر لطيفة) (١٠) يوحى بالحدث ويصرح بالشخصيات الرئيسية ، ولا يتطلب الأمر من القارئ إلا معرفة كيف تم الحدث ، والملابس التي أحاطت به . أراح الكاتب نفسه أولاً ثم قارعه من بعده . وهذه هي السنة التي اتبعها عدد كبير من كتاب القصة القصيرة المصرية . وهو في الأعجب الأعم من قصصه ، يروى بصيغة التكلم ، ويحمل الراوي هو البطل (في ضوء القمر ، الصورة ، الصيد ، هدد .. لا .. اسبار ، سبع في القصر ، الفاتوس ، النهاية السعيدة ، الرجل المثالي ، هل المقعد الرخامي ، ابتسامة الرجل المكعب ، أولمجلس ، داود الصغير ، الدنوب ، سباق مع القمر) وغيرها من القصص .

وهالحدث في قصصه القصيرة يقدم على أنه تم في الماضي . وهذا هو الذي يفسر لنا استخدام الكاتب للفعل الماضي بشكل مسرف . معظم فقرات القصة تبدأ بـ (كان - كنت - كانت) ، (قال - قلت - قالت) . ومن ثم كانت الغلبة للبدايات التقليدية في قصصه . لم يتجاوز ذلك إلا عدد محدود من القصص . مثل (هل المقعد الرخامي ، إلى أين ، الأرب ، الرجل المثالي ، اللوتوسكل ، الفيل الأسود ، من منا لا يعرف شمس ، الرجل الذي ضحك) .

تبدأ القصة الأخيرة على هذا النحو : (شخص واحد فقط ، ظل جالساً إلى مكتبه الصغير في ركن الحجرة لا يتحرك ، وكأنه لم يسمع بالخبر . الخبر أن مدير المؤسسة - واسمه الأستاذ ماجد - أصيب باحتقان شديد في زوره ، فاضطر إلى الرقاد في المستشفى عدة أيام لإجراء عملية لاستئصال الورم . كان الخبر قد وصل إلى المبنى الكبير المظلل على الميدان الواسع الأخضر المستطير ، فحدث على الفور نشاط مفاجيء فيه . الموظفون تركوا مكائيم وراحوا يلتفون شلالاً في الحشرات وعلى السلام والطرقات ويلتفون : متى يزورون المدير في المستشفى وأين يلتفون قبل الزيارة . واحد فقط في كل هذه الضجة ، ظل جالساً إلى مكتبه في وجوم لا يتحرك . هو يوسف حليل . كان يوسف حليل يقول لنفسه وقد أنهتته الخيرة : هل أزره أم لا أزره) (١١) .

الراوي ليس هو البطل . فصور التكلم لا سيطرة له هنا . الجملة الأولى تقود إلى الثانية ، والثانية تقضي إلى الثالثة ، وهكذا . والحدث يتطور أمام القارئ وليس بعيداً عنه ، وكأنه يشارك في صمعه . قلنا نجد للفعل الماضي مكانه السيطرة التامة عنوان لقصة مسجى مع جوها العام ، منذ البداية حتى النهاية

ولا يسرى هذا الحكم على كل قصص عبد الله الطوشي لقصيرة ولكنه يصدق على قلة قليلة منها . لأنه يتعامل مع القصة القصيرة على أنها طريقة أو أسلوب ، ولا يعطيها ما هي أهل له من الصبر ، والعناية ، والاحتفال الواجب . ولم يبين لها من الأدوات الفنية اللازمة بنفسها

وإذا كان البعض يتصور أن من حق الكاتب (استئثار) ما يستج من قصص ، فإن لنا الحق أيضاً في أن نزعج أن الرصيد المستثمر لعبد الله الطوشي قليل جداً ، في فترة طويلة جداً عوامها ربع قرن من الزمان .

ومعنى هذا أن قصصه تدور في دائرة محدودة . وأنها توقفت عند نقطة البداية ، وأن الكاتب لا يملك القدرة الفنية على الاستمرار في الإبداع المتجدد ، والخلق المبتكر ، والتطوير الدائم . فهل نصب معين التجارب والخبرات ؟ أم أن الحياة توقفت عن أن تطرح من القضايا والتحديات والصور والموضوعات ، ما يصلح لمعالجته فنياً ؟ أم إنه نوع مامن تصور القارئ في غفلة لا يهي ولا يتذكر ؟ !

الواقع أن الإجابة بالنفي هي الصحيحة . وبالذات فيما يتعلق بالقارئ . إنه يقبل على قراءة القصة ليطالع على خبرة جديدة ، وليضيف إلى تجاربه تجربة مصاعة صياغة لم يطالع عليها من قبل ، وليعيش شخصية لم يصادفها ، وليناقش فكرة لم تمرر له بواسطة هذا الكاتب أو غيره . وفيها عدا هذا ، فإنه لا شك منصرف عن القصة ، مستعد من لكاتب . فكيف يكون الحال ، إذا كانت القصة هي القصة ، بدءاً بصورها ، ثم بدايتها ، فتشخصيتها الرئيسية ، ثم الموقف الأساسي فيها ، حتى كلمات النهاية ؟ !

وبالنظر فيما قام به عبد الله الطوشي من تغيير عناوين بعض قصصه ، فإننا نلاحظ أنه لم يوفق . إن تعديل العنوان يكون مقبولاً في الحالات إذا كان العنوان الجديد أكثر توافقاً وانسجاماً وانساقاً مع موضوع القصة ، وهدمها ، ووحدة الأثر فيها . لكننا ننتهي أن شيئاً من هذا لا يتوفر في كل القصص التي تناولها الكاتب عناوينها بالتصغير . في حين أن العناوين الأولى هي الأكثر توافقاً من الناحية الفنية والموضوعية . وهي أبعد من أن تكون مباشرة ، وصرخة في الإفصاح عن مضمون القصة .

أما الإصرار على نشر القصة كاملة غير منقوصة ، مع عدم تغيير العنوان ، عدداً من المرات فإنه لا يهي - في اعتقادي - إلا الرمية في إثبات المحصور ، دون الاحتمال بأية اعتبارات فنية أو تاريخية أو موضوعية . إن عبد الله الطوشي لم يصرغ للقصة القصيرة ، كي يهي وقتاً وفكراً ومعايشة ، لكنه ورع جهده بين كتابة الرواية ، والمسرحية ، والتحقيق الصحفي ، والمقال الصحفي الأسبوعي ، وأدب الرحلات المرتبط بتلبية رغبة الصحافة أيضاً .

ورغم وصوح هيمنة المناخ الصحفي على كتاباته ، فإننا نجد أنه لم يصح لهذا الجو في اختياره عناوين قصصه ، أو عناوين مجموعاته القصصية التي أصدرها . ذلك أنه لا يهي وراء الإثارة ، وإن كانت لصحافة قد أثرت في لغته إلى حد كبير . وفي شخصيات قصصه التي اختارها . وفي بعض المواقف الطريفة التي دارت حولها القصص .

وعالماً ما يكون عنوان القصة دالاً على الشخصية المحورية فيها : إنساناً أو حيواناً أو جاداً . (الأرب ، الصورة ، الفاتوس ، اللوتوسكل ، «صغير» لعبة ، داود الصغير ، وردة) وقلنا يأتي العنوان تعبيراً عن موقف ، أو حالة معينة (سبع في القصر ، هدد . لا . اسبار ، لحظة صيف ، العطل والعالم) . ولا نلاحظ لديه بالعناوين المظولة . فهو يؤثر ألا

القصة ما يستلزمه . فالقصة القصيرة فن صعب . أصعب كثيراً من الرواية الطويلة . وليس شرطاً عدد المجموعات أو القصص بل ما قبله الكاتب من قصص يعطى تأثيره - في القارئ - مبتدأً ، وتظل إشغالاته الفنية محصورة في «صغير الأدب»

وهذا هو الذي يجعل الناقد لقصص عبد الله الطوخى يدرك أن الكاتب لم تشغله طويلاً ضرورة البحث الشاق والمضى عن شخصيات معقدة ثرية الأبعاد ، حية ، تعيش في وجدان القارئ . ووعيه وذائكره ، دون أن تحصى . والعناية الدقيقة جداً في اختيار الموضوع الواقعي ، الذي يحسد مشكلات فعلية حقيقية يعيشها الإنسان المصري ، في ظل أوضاع وظروف معينة . والابتعاد عن تكرار العادج ، وإعادة عرض الشخصيات التي سبق تصويرها في قصص الكثيرين . وإذا انتقلنا إلى كيفية تصويره للشخصية ، فإننا نراه لا يسلط الضوء على الجانب المطلوب ، والزوايا المراد كشفها والتعقب عينا . وإنما يعرض الشخصية بشكل مسطح ، خاطف ، مشيراً إلى بعض ملامحها الظاهرة ، التي تشترك فيها مع آلاف غيرها ، في لون العينين ، وحجم الأنف ، وقصات الوجه ، والطول ، والعرض ، وما إلى ذلك . ولا نملك الادعاء بأن كل شخصية تحمل فكرة معينة . أو ترمز إلى شيء ما . أو تريد أن تقول كلمة بذاتها . ولعل هذا هو السر في أنها لا نملك من القدرات ما يؤهلها لأن تظل محصورة في عقل القارئ .

وموقفه من الشخصية القصصية لا يختلف عن موقفه من الحدث . إذ ليس هناك حدث بالمعنى الدرامي . ولا ظل للصراع الذي يقوى حيوية وحرارة على القصة . وإنما نحن دائماً معه في موقف شعوري حاسم . هو فيه البداية والنهاية . نمر الشخصية من خلال ذاته . ويصور المشهد تصوير وجدانياً

ويجسد هذا بصفة خاصة في القصص التي يحظى فيها الأطفال بصعب وافر . أو في تلك التي تدور حول تجارب شخصية للكاتب . فن قصة «ابتسامة الرجل الكتيب» تتوطد علاقة شعرية بين صراف محل الخردوات الصغير وبين الطفل «أصباي» . وداود الصغير طفل يعرف الوفاء ، ويصنع - أحياناً - ما يصنعه الرجال . وهذا هو سر تعاطف الكاتب معه . و«محرقة» في (في شارع السد) طفلة تؤدي لعباً بهلوانية تفوق بها الرجال الحواة . و«حاددة» في (الطفل والعالم) طفل يرتبط بفراب أسود وبدايه . و«ميشو» في «الموتوسيكل» وحيد أبويه ، يتسكع بالموتوسيكل ، وهو صبي لا يحسن القيادة ، فيصاب ، ويتمكن تصرفه حل مشاعر الأب . و«الأب الثاني» في القصة التي تحمل هذا العنوان ، معروف على أنه الصغير الذي ذهب إلى السينا وحده ، لأول مرة في حياته . و«محمدي» الطفل في (المصغور لعبة) يحب عصعور الكناري . ويحاول أبوه أن يفهمه معنى الحرية . و«إسماعيل» في (ابن العالم) صغير فرحان لأنه انتصر في ملعب الكرة وأصاب هدفين . لكن «وردة» هي الطفلة الوحيدة التي تعمل خادمة ، تشقى طوال النهار ومعظم الليل . وتتشأ بينها وبين كتاب القراءة علاقة حب لا تنمو . وتظل تبحث فيه عن كلمات «شرشر» و«فرحان»

وإذا ما اقتضى الحال أن يتعرض الكاتب لوصف بيئة معينة أو مكان معلوم . فإننا لا نجد خصوصية لهذا المكان أو لتلك البيئة . إنه لا يجس للمكان شخصية وملاباً ولأنه يتناول هذا العنصر بسرعة وبجعة ، فإنه يصبح - هو الآخر - سطحاً لا قيمة له . إذ تشابه عنده الأماكن ، وتتحد البيئات (١٨)

أما لغة الكاتب فيها متأثرة بالأساليب الشائعة في الصحافة اليومية . وبكل ما تحمل هذه الأساليب من ثوابت . وعدم صحة في كثير من الأحيان . وهي لغة لا تستلزم جهداً وحناء . وهي لا تتطلب إيماناً في الاختيار والانتقاء والانتخاب ، ولا حكمة في الصياغة والترتيب . ولا استحضاراً ومثلاً للتراث اللغوي والفني

والناظر في قصص عبد الله الطوخى ، لا يستطيع الزعم بأن له لغة خاصة ، أو أن له أسلوباً متميزاً ، ومفردات خاصة ، ومعجماً فنياً معيناً . إنه متأثر بلغة العامة ، وبطريقتهم في الوصف والقص . وما يجري على الألسنة ينقله إلى القصة . ويبدو أنه يكتب القصة القصيرة على النحو الذي به يتكلم ويتحدث في حياته اليومية .

يقول : (كانت داخلة على التاسعة عشرة من عمرها) (كان الليل ينزل علينا) ، (وزمان القمر طالع هناك) . (لهجة ونحن في وسط الكلام) ، (يأما سمعنا من قبل . ويأما جرحت قلبي بالليل وبالهار) ، (وأنا الحسريشني بأشياح الرجال) ، (تقاطع وجهه الأملس الأبيض ملاحظة) ، (بالها من فرحة ، محال ، ولحت أي شعار إطفاء هذه الفرحة) .

إن سعيه وراء المثالي لدى الناس ، والمذائع في صحفيات المجلات والصحف ، جعله لا يجد النظر طويلاً فيها يكتب . ولا يتأمل عباراته . ولا يتقن ألفاظه . ولا يمانى قبل صياغة الجملة . وقد دفعه هذا - من ناحية أخرى - إلى أن يحشر بعض الكلمات والألفاظ العامية في ثنايا السرد . ويشعر القارئ أن مثل هذا الألفاظ جاءت لغير ضرورة فنية . وأنها وصحت حكماً كما افترق . دون أن تكون مقصودة ومهذبة نحو غاية فنية أو موضوعية .

ولا يحتاج القارئ إلى لفظة وذكاء ، لكي يدرك أن هذا الكاتب لا يستخدم من حروف المعطف خبر «الواو» . ولا يخرج حروف الجر عن حرف واحد هو «هل» وأدوات التشبيه عنده محصورة في «الكاف» وهو مولع بالاكثار من الصفات والتعريف ، ورصها رصاً بعضها إلى جانب البعض ، بلا دواع : خفية أو أخلاقية أو غسية أو ماشابه ذلك مما قد يضيق على الحدث أو الشخصية أو الموقف أبعاداً جديدة . تكون لازمة وجتمية وغير ضارة أو هادئة للبناء العام للقصة القصيرة إن القصة القصيرة كالفصيحة الشعرية تماماً لا تسمح بكلمة زائدة . ولا يجوز فضولي يبعث على عدم السباح بوحدة الأثر والانطلاق المراد والأمثلة على ما تقول كثيرة في قصص عبد الله الطوخى . وكأننا ماأشرنا إليه من أدوات بكثرة استخدامها في كل قصة من قصصه ، يعتبر علامات أساسية يحرص عليها . تعد كل واحدة لازمة من بوارمه الحتمية .

٢ - سليمان فياض

هناك ثلاثة من الكتاب ، يمثلون جيلاً واحداً ، أشرهم على الخمسين من العمر وربما تجاوزها بعضهم تشابه ظروف حياتهم إلى حد بعيد من حيث النشأة ، والأصول الطبقية ، ومحالات العمل ، والنشأة الثقافي العام . عاشوا - ثلاثتهم - قصايا الواقع العربي بشكل عام . شغلهم هموم الإنسان المصري البسيط ، في حياته اليومية المضطربة والحافلة بالمشاكل .

ارتبطوا بالقرية المصرية وبالريف المصري : وجدانياً وفكرياً وروحياً . فثلاثتهم يتسبب إليه ، ويتردد عليه ، ويعرف كل جرئية فيه ، ويسعى إلى تعرية عبويه كي يدفع إلى تغيير واقعهم إلى واقع أفضل . يتناوذه أحلامهم بحدية وصرامة وحدة . يعالجها الثاني بشيء من الفكر والحدود ويعرضها الثالث بكثير من الشغافية والعاطفية .

أما هؤلاء الثلاثة فهم سليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا ، ولطريق منيب . تجمع بينهم كذلك دراسة تخصصية لغة العربية . درسها الأول في المعاهد الأزهرية . وتعلمها الثاني في كلية دار العلوم . وتخرج لها الثالث في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة . عمل الأول بتدريس اللغة العربية في المدارس الثانوية . وكذلك فعل الثاني بعض الوقت ، ثم مال إلى التحق محرراً بمجمع اللغة العربية ، حتى لا يترك دائرتها . في حين ارتبط الثالث بالصحافة .

وعلى هذا فإن الثقافة العربية هي الأساس الأول الذي ينطلقون منه ، إذ هي القاعدة الثابتة التي يستندون إليها . وهي تبدو متصلة ومتحركة في عقل ووجدان سليمان فياض ، مما يجد له امكاناً في قصصه القصيرة في حين أن طارق منيب استطاع أن يضيف إليها ثقافة إنجليزية منذ ١٩٧٣ . فقد اضطره مرضه إلى البقاء في لندن حيث العلاج الدائم . ولتجاوز الهمة ، كان لزاماً أن يشغل بكل ما يحيط به هناك ، ويحصد ما يصل بالفكر والفن والأدب ، ويأحدث التجارب والأشكال الأدبية الأوربية . وقد كتبنا عنه قصاصاً تتلون قصصه لقصيرة وتصطبغ بصبغة خاصة^(١) . لذا ، فإننا سوف نقف عند رجليه

ويعتبر سليمان فياض أسبق ثلاثة إلى الشكوى من نظم الواقع عليه ، من قِبل النقد والنقاد ، والخدمة ، والدراسات الأكاديمية . ولعله الوحيد من بينهم الذي أقام في حديث عن تجربته لأدبية ، بإطناش شديد ، متاولاً جيله كله ، وتأثره بالأجيال السابقة ، ودوره بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة . مسلطاً الضوء على القصة القصيرة خاصة^(٢)

وهو أشد هؤلاء الكتاب حرصاً على إظهار فكره النقدي ، وبطريقه الواقعية ، ونقده الجريء ، ورقصه لكل مظهر التحلف ، ولأسببه ولعله - بذلك - أصبح أوسعهم حركة ووجوداً في صميم الثقافة العربية المعاصرة . لاتصاله المستمر بالمتخمين العرب ، ولشره قصصه في مجالات الأدبية العربية . ثم إصداره مؤلفاته عن دور تشرعية . فقد صدرت له

يقول : (حائراً ومسكيناً ومجهداً) ، (فوهة دائرية وخبيقة ومسدودة) ، (نظرة باسمة وشاردة) ، (ينظر إلينا في صمت وشموخ واستكثار) ، (مظلم ولامح السواد) ، (خنة غريبة وقاطعة ومرهوبة) ، (لطيفة وحلوة ومنعشة) ، (صورة غريبة وواضحة) ، (كل وجهه أسمر وخشنا وكبير العظام)^(٣) ، (كل ذلك كان باقياً وأجمل) ، (بتأن وعلى مهل) ، (كانت يومها صيفاً وحرّاً)^(٤) ، (خفية رقيقة ودقيقة ومدبشة)^(٥) .

وبالنسبة لحرف الجر «على» يقول : (استندت برأسها الصغير على حائط المطبخ) ، (كان مرسوماً على الصفحة أربع) ، (الابتسامة التي تطل من على وجهه) ، (يود أن يقوم من على مقعده) ، (بعض من على مقعده) ، (بهم بالهوى من على مقعده) ، (وقفت على السكة الزراعية) ، (التجوز على صفحة السماء) ، (الخطوات الباقية على باب بيتي) ، (حلقات السر على الأجوان) ، (قالت والاستراب على وجهها) ، (يتأدى على شيخ الحضر وعلى الحضراء)^(٦)

هذا هو الاستعمال الدائم والعاثي للحرف «على» في كل قصصه . وهو لا يتحلى عنه . لدرجة أنه يجمع بينه وبين الحرف «من» أو غيره ، بلا مبرر على الإطلاق .

كذلك الحال بالنسبة لأداة التشبيه «الكاف» . وليس ثمة ما يدعو إلى إرهاق القاريء بالأمتعة العزيرة .

وأخيراً فإن قصصه القصيرة تعلن أنه لم يمر يوماً على الإحتمان بتضيات الفنون الحديثة كالسبيا والإذاعة والتلفزيون . ولم يقدم على التجريب ، أو محاولة استحداث شكل جديد للقصة القصيرة . كما أنه لم يستعد من التراث الشعبي ، والأساطير ، وعلم النفس . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن عبد الله الطوسي لم يصف إلى القصة القصيرة المصرية شيئاً في البناء والتكبيك وأسلوب السرد والوصف وفي إدارة الحوار ، وفي الصورة والتشكيل ، وفي رسم الشخصية وتحريكها ، وفي انتقاء الحدث الدرامي .

وكان المتوقع منه أن يساعد على إثراء مضمون القصة القصيرة ، بالإقدام على انتخاب موضوعات جديدة مبتكرة ، وعرضها من زاوية جديدة ، ومن خلال رؤية نافذة . لكن هذا الجانب - أيضاً - لم يتحقق بشكل أو بآخر . كما تقول ذلك القصص نفسها . وإنما نلبي تأكد - بالفعل لا بالقوة - هو أنه أكتفى بأن يحضد قصصه القصيرة بالتأني والتفرد . ورضى لها وله أن يدور في نفس الحلقة التي دارت فيها قصص كثيرة ، قليلة القيمة ، فاقدة التأثير . صدرت من كتاب سقوه وآخرين عاصروه .

مهل كان طبعياً - إذن - موقف النقد الأدبي الحديث منه ؟ لا أظن ذلك صحيحاً . فقد كان لزاماً أن تعرض قصصه القصيرة على بساط البحث ، ثم التحليل ، فالتنقد والحكم . بدلاً من الإغفال التام ، أو إطلاق الأحكام بعمومية وقطعية لاتقبل الجدل والمناقشة . وبخاصة أن عبد الله الطوسي واحد من المشتغلين بالحياة الثقافية والمهتمين بعمومها ويذكر اسمه - دائماً - في مقدمة هذا الطائور الطويل من كتاب القصة القصيرة المصرية المصنوع .

يدرس على سبيل المثال وكلاهما كتب في فترة واحدة لكن مجموع كل منهما للقصة القصيرة يختلف عن مفهوم الآخر

وقد يبدو لنا هذا ، أنا لم يثر على ظلال لتأثير سبيل قياس - ف - في الكتاب الشباب الذين طفقوا يكتبون في السنين الأربعينات

ويمكن لنا أن نضع أيلينا - علي بعض الملامح كانت في قصصه القصيرة ، ويظهر أنه كان مثبثاً بترعرها في كل قصة ، كما لاحظت روث عند عبد الله الطوشي - مما يبدو لنا أن الاعتقاد بأنها تشكل قصوره لأسس بناء القصة القصيرة ، وبما يعود بنا إلى ملامح القصة في الأربعينات ، ويتخلف عن قصة السنين وما بعدها .

فالفقه عنده أقرب إلى أن تكون غاية . لديه انبهار عظيم بالبيئة العربية القصص ، وروفيو - وبها - وبرادفانيا ، ورماتيا ، ورجل إيلينا قصصه يحسباً بأن الكاتب يؤمن بأن إظهار البراعة في اللغة ، أمر لازم للكاتب اللطيف . ومن ثم فإنه حشد القصة بأكثر قدر مستطاع من المترادفات ، والتشبيات ، والصور ، والأحوال ، والنبوءات ، والألفاظ التي لم تعد متداولة تعد في نظر سليمان قياس مهمة يلزم ألا يفصل الكاتب في أدبه ولا يفرق عنده بين أن يكون ذلك أثناء الوصف والسرود والتحليل ، أو في الحوار

وشعنا باللغة إلى هذا الحد ، يدفع القارئ دفعا إلى الانصراف للمجموع المتقطع عن الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسي للنفس . مما يجعله كاتباً غير جوهري . والكاتب الذي لا يستند إلى جمهور قارئ ، لن يجد صدق ولا تأثيراً لكتابات . وبخاصة إذا كان من بين أهدافه أن يعمل على توعية الجماهير ، وأن يتود - به - للعمل على تغيير وضعها .

ومن الملاحظ أن سليمان قياس لم ينشر قصصه إلا في المجلات الأدبية المتخصصة . وهي المجلات التي يقرأها عدد قليل من المهتمين بأمور الثقافة والأدب . ومعظمها نشر في مجلة « الآداب » اللبنانية و« الهدى » و« الأفلام المراقبة » و« الكاتب » و« الهلال » ثم « الفكر المعاصر » (١٥) وهذا أمر له دلالة . إذ أنا لم نقرأ له قصصاً قصيرة في صحيفة يومية على سبيل المثال .

والسألة هنا متعلقة باللغة أولاً ، ثم بما سوف نتعرض له من طول قصصه الذي لا يتناسب إلا مع المجلات الخاصة

والانصراف الزائد إلى « اللغة » كمنة . يجعله أسير بعض الصور والتعبيرات والألفاظ . كما يوضح في تكرر : « من وقع حرسه على أن تكون له معرذاته

إبه - على سبيل المثال - يكثر من استخدام البحر مبداه (الطريق الزراعي للواحد للتراب الرطب) ، (حصاره المحجور السفلى الأسم الموعب) ، (مياهه الساكنة المعينة المعتمدة) ، (الحو نردى الغائم للقصبة) ، (شمس لينة دجاجة مترافضة) (١٦)

كذلك بين « الأحوال » برص رص . بعيداً عن حركة شخصية وانفعالها (ظناً ، متوذاً . وعصياً) . (كنية ، عاتفا



مجموعتان قصصيتان عن مصر ، وثلاث مجموعات عن بيروت ، ورواية ثم مجموعة قصصية عن العراق

(١) « عطشان بأصبايا » القاهرة ١٩٦١ .

(٢) « وبعدها الطوفان » - القاهرة ١٩٦٨ .

(٣) « أحزان حزنوك » بيروت ١٩٦٩ .

(٤) « العيون » - بيروت ١٩٧٢ .

(٥) « زمن الصمت والظباب » بيروت ١٩٧٤ .

(٦) « أصوات » - رواية - بغداد ١٩٧٢ .

(٧) « الصورة والظل » مجموعة - بغداد ١٩٧٦ .

وتذكرنا دراسة قصص سليمان قياس القصيرة ، كما كنا نأمله على رواد هذا الفن من مآخذ ، تجاورها قصص الشباب ، وبعض كبار الكتاب ممن طوروا أدوانهم الفنية . ورغم أنه قرأ تراثنا القصص القديم والحديث ، فإننا لا نظفر لديه بما يفيد أنه استمداد من الأخطاء الفنية والمخالفات التي تسربت إليه . كما أنه لم يفكر في تجاوز ما كان يقدمه يوسف

وموضحاً) ، (تراجعت صعيدة ، ومرفوعة منسمة معزوجة) ، (وق
صوته في المشي رقيقاً ، رقيقاً ، عالياً) ^(١٧) ، وهذه الشواهد من
مجموعة قصصية متأخرة . تحمل ملامح تطور كبير . أما قصص مجموعات
السابقة ، فإنها حافلة بالأدلة والمناذج

ويلفت نظر الدارس لقصص استخدام الكاتب للفعل (أقوى) في
أغلب قصصه للدلالة على أن الشخصية تجلس بطريقة معينة . وكان كل
الناس يجلسون على هذا النحو . (و(أقوى) إقواء في (المصباح للمبر) :
(القص التيبه بالأرض ونصب ساقه ووضع يديه على الأرض كما يقى
لكلب) . ^(١٨)

تقرأ هذا الفعل في صيغة الماضي ، وأخرى في صيغة المضارع ،
منسوبة إلى الغالب أو إلى المتكلم (صفحة ٦٠٥ قصة «الإنسان
والأرض والموت» مجموعة «أحزان حزينان» ١٩٦٩ - ص ٢١ قصة
«الغزوة الواحدة بعد الألف» ، ٦٧ ، ٧١ قصة «التهمة» - صفحة
١٠٥ ، قصة «الأحده» مجموعة (العيون) ١٩٧٢ ، ص ١١٤ قصة
«صرخة في واد» مجموعة «زمن الصمت والفضاب» ١٩٧٤)

وكما تقى الشخص فأنها ترم شعاعها . إذ إنك واجد الفعل «زوم»
كثيراً ^(١٩) . وتكرر على أسنانه (كازاً على أسنانه ص ١٠١) «ويعدنا
الطوفان» - كز صلاح على أسنانه ص ٥٦ «أحزان حزينان» - وهي
تكرر على أسنانه ص ١١٦ «العيون» - كز للمبري على أسنانه ص ١٣٢
(«ويعدنا الطوفان» .)

وأنت لن تفاجأ حين تجد معظم الشخص في صورة واحدة : زم
الشفني ، كز الأسنان ، الإقواء . وكذا السيرة محبة القامة ، ودانما اليدان
مقودتان خلف الظهر : (سار محي القامة ويدها مقودتان خلف
ظهره - «ويعدنا الطوفان» - مقود الكفني وراء ظهره - ص ١٩
«زمن الصمت والفضاب» - يدها مقودتان خلف ظهره ص ١٨
«أحزان حزينان» - شبك يديه خلف ظهره - ص ٩
«العيون» - محي الكفني ص ١٤٦ «ويعدنا الطوفان» - محي القامة
ص ١٨ «أحزان حزينان» .)

والإنسان عندما يجلس فإنما يجثض ركبتيه بساعديه ^(٢٠) أو يجثض
ساقه بكفبه ^(٢١) وهي صور ثابتة لأوضاع تجسد عندها حركة
الشخص .

ولا أمالك دليلاً على تكراره لفعل واحد عشرات المرات في القصة
الواحدة ، ولأربع مرات في الفقرة الواحدة ، وأحياناً في الجملة
الواحدة ، إلا ما أورده هنا متعلقاً بالفعل «فكر» - بمكره . إن أي
متخصص مشتمل باللغة سوف يمل تكرار استخدام فعل واحد بهذه
الكثرة المسرفة . وطبعي أن يلفت ذلك نظر القارئ البادئ أو المتخصص
غير المتخصص .

في قصة واحدة هي قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» من مجموعة
(العيون) تجده يستخدم الفعل على هذا النحو ص ٣٣ : (فكر عندئذ
أنه يفكر في نفسه) .

وفي صفحة ٤٢ (فكر حسن ملياً . فكر أن خاله) . وفي صفحة ٥٢
(فكر أنه خائف لأنه وحيد ، فكر أنه قال اليوم كلاماً ما كان ينبغي له أن
يقوله . فكر أن النادي إذا كان للطلبة قضية) . وفي صفحة ٥٤ (فكر أن
خاله آخراً من يعلم الآن) ، وفي صفحة ٥٦ (فكر أنه لم يعد يجلس هذا
البن . فكر أنه لابد أن يتوقف الآن . فكر هذه هي غروته الأولى . فكر
على الحطة سيجد عم عزيز) . اثنا عشرة مرة في القصة الواحدة .

وفي قصة «العيون» من ذات المجموعة : صفحة ٧٠ (فكر أنه سيرقد
بهم خدماً أو بعد غد) وفي صفحة ٧١ (فكر أن الموت قد غفر له في
نفسه كل ما كان يسيها) . وفي صفحة ٧٣ (فكر أن يكتب الآن الأرض
لها) . وفي صفحة ٧ (فكر أن يخرج الآن إلى رأس الحارة) .

وفي قصة «التهمة» من نفس المجموعة ، صفحة ٨١ (فكر أنه
لا يشعر برغبة في القراءة للكتب المقررة) . و صفحة ٨٤ (فكر أن هذه
السكين مخزنة ومدمرة) ، (فكر ربما اضطرت في رومح) و صفحة ٨٥
(فكر وهو يتأمل ، فكر أن حاله مقلق . فكر أن يجد يده ويرى ما به .
فكر أن يأخذ ورقة مالية كبيرة) . و صفحة ٨٩ (فكر : ما كان ينبغي أن
يذكر هذا أيضاً . فكر : لكن المرأة رأته) و صفحة ٩٠ (فكر : لم لا
يذكر للتناوي هذه الحقيقة) . و صفحة ١١٩ (فكرت أن غرقت هذه
في قلب البيت تماماً) ، (فكرت أن لاقية لكل ما تمسكه القرية)
و صفحة ١٤٧ (فكر أنه بدلاً من هذه الدعشة في وجوههم كانوا
سينسبون أفكاره ما يزال ابنهم الشجاع) خمس عشرة مرة . وعلى هذا
النحو نجد هذا الفعل في قصة واحدة هي قصة «في زماننا» ضمن
مجموعة [«زمن الصمت والفضاب»] . وعلى سبيل المثال : فإنك لن
تفاجأ حين تقرأ هذا الفعل في صفحات ٦ ، ٧ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ،
١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ثلاثاً وعشرين مرة . ثم أرجو أن
تتأمل نفس المجموعة صفحات ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٢٩ ، ٢٩ ، ٢٩ ، ٢٩ ،
١٠٠ ^(٢٢)

لأظن أن هذه الشواهد في حاجة إلى تعليق . وإن كنت أعتذر عن
كثرة ما استشهدت به . وإذا كان القارئ يشعر بضيق من مجرد ذكر هذه
المناذج ، لما بالنائب وهو يطالعها في عمل فني ، لكاتب يملك نصية
اللغة ، كان بإمكانه حذف هذا الفعل تماماً دون أن يحدث أي خلل في
المعنى ، وعند الضرورة القصوى - وهي خبر واردة ولا احتمال
لوقوعها - يستطيع الكاتب المطابق استخدام البديل ، بالسمة ، أو
بالحركة ، أو بالإيماء ، أو بالإشارة ، أو بالصورة أو بشيء ذلك من
الأعمال التي لا تخلو منها اللغة العربية .

إن الغزارة التي تلتقي بها الفعل «فكر» ، فضلاً عن الإكثار من
النحو ، والأحوال ، وتثبيت حركة الشخصية ، كانت جميعاً نورة
اهتمام القارئ . إذ يجد القارئ نفسه مشغولاً بتتبع هذه لفظة أو ذلك
الحال أو الأعداد التي وصل إليها هذا الفعل . واسعة أداة حيوية في
القصة القصيرة . وإذا كان الكاتب مطالباً بأن يكون راده اللغوي
وفيراً ، فإنه لابد أن يحاسب حساباً عسيراً عن كيفية استخدامه لهذه
الثروة ، وحسن تعامله معها .

وتحتل الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة جانباً ملحوظاً في قصص سليمان قبايض . سواء أكان ذلك متعمداً باستطراده في ذكر أشياء جرتية من حياة وعلاقات وأخلاقيات شخصيات ثانوية لاتمثل المحور الأساسي في القصة (وهو ما نجد مثلاً له في قصة «الإنسان والأرض والموت» مجموعة «أحزان حزينان» ص ٤١ ، وحديثه عن أبناء الليل وسنوكهم ١ . قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» مجموعة «الميون» ص ٢٨) . أو بتسعة نوافه الأمور الخاصة بالشخصية المحورية ، والتي تترك أن لا علاقة لها بالخيط الواحد المؤثر في القصة . ففي قصة «التهمة» يشغل صفحة كاملة من القطع الكبير بما لا يزيد ولا ينقص وجدان القارئ ، من كيفية ربط الهامة ، وحجتها ، وتسويتها ، وتنظيمها^(٢٣) وفي قصة «الغضب» ينفذ طويلاً مع الشخصية مد لحظة يقظتها في الصباح . ويتم بالبحث عن مصابون ، وذوات اخلافة ، والوقوف أمام المرأة ، ودخول المطبخ ، وإعداد الشاي ، وماشابه ذلك . وقد يعجب إذا نظر سري هذه الجزئيات لأربع صفحات كاملة من القطع الكبير^(٢٤)

ومعروف أن كل كلمة يستخدمها في القصة القصيرة محسوبة عليه . وأن التفاصيل يجب أن تترك هي الأخرى إلى الهدف الرئيس للقصة . وكل فقرة يلزم فيها أن تقدم ترتبط بالخيط العام الذي يشد القصة في وحدة الأثر والانطباع . ولأن القصة القصيرة مركزة ومكثفة ، فإنها تتطلب عناية فائقة خاصة في كل تفاصيل إنشائها . يجب حذف كل «مشتور» والاستطراد ، والإطناب . وهذه المهمة هنا أهم منها في الرواية .

توجد جزئيات خاصة بوصف المكان . كالوصف للطول للمحطة في قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» ضمن مجموعة «الميون» ، ثم وصف الطريق الذي تسير به لشخصية بكل ما يحيط بالمكان . وكلما الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة تتصل بعرفة الضيافة ، وقاعة الفرس^(٢٥) وفي قصة «الأحدا» من قصص نفس المجموعة ، نقرأ له وصفاً ميكانيكياً للقرية بيوتها ، شوارعها ، غربها ، مقابرها^(٢٦) أما مجموعاته المتضمنة تاريخياً فهي محشوة بذلك . يأتي - بعد ذلك - احتمالاً بمناسبة الطبيعة . وهو مسمح فائق فيه الرومانسيين الذين كانوا يحرصون على وصفها ، والتركيز عليها . إنه يلتقط كل نامة فيها . ويحصى كل عنصر من عناصرها . وقد أتبعته في هذه الفرصة مرات ومرات ، لأن هدفاً وافرأ من قصصه دار حول الريف ، وفي القرية المصرية . والحق أن موقعه منها لم يكن كموقف الرومانسيين . الرؤية مختلفة ، وأسباب علبها في قصصهم تتباين - طبيعة الخان - من مبررات وجودها في قصصه . هو كاتب واقعي ، ينظر إليها على أنها كيان مادي خارجي ، ينبغي أن يكون له تجسده في المس .

نكر الموقف المتعصب - فكرياً وعقدياً وضياً - بقمان في مرق واحد ، إذا ما أسرف كاتب القصة القصيرة في الوعوف إراء الطبيعة ، بالشكل الذي يشغل كامل القصة ، ويحول دون استمرار تيار شعوري ووجداني وفكري واحد

فهنا نلاحظ وصفاً دقيقاً مطولاً للأشجار والأنهار والطيور («زمن الصمت والغضب» ص ١٠٨) والبرد ، والرحد ، والعاصفة ، والإعصار («أحزان حزينان» ص ٥٧) ، واليوم ، والصدع ، والقطط ، والنحيل ، والخفافيش («الميون» ص ١٥) ، وأشجار الكاريتو النهرى التي وضعها في ثلاث صفحات من القطع الكبير («زمن الصمت والغضب» صفحات ٢٠٩ ، ١١٠ ، ١١١) .

ولا تفارق قصصه صورة سر النيل ، إذ لا تخلو منها قصته . كذلك ثبت لديه صورة المعبر الصغير ، أو الكوري الصيق ، الذي يرتبط بين مزارع القرية وبيوتها ، أو بين قرنين متجاورتين (وبعدنا الطوفان ، الغريب ، جناح استقبال النساء ، رغبة البنانوهي) .

وتسحب رغبة التكليس والإكثار على تعامله مع الشخصيات في القصة القصيرة . ذلك أننا نلتقي في كل قصة بعدد لا تحتمله طبيعة القصة القصيرة - دون أن تكون هناك حاجة حقيقية ، هبة أو موضوعية . فانت تعيش في قصة «وبعدنا الطوفان» مع علي ، وروحة ، وممدوح ، وأبيه ، ومنسى ، والشيخ بطلون ، والحاج رجب . بينما مركز الاهتمام هو علي ، محور الحدث . وفي قصة «الغريب» نلتقي بالغريب ، وعلي ، وأمين ، ومحمود . وفي قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» يتوسط العقدة بحسن تواجه : حسن ، ورشاد ، ومحمد بن مصطفى ، وحافظ ، وحال الطلي الذي استغرق وصفه صفحة كاملة ، والشيخ حسين ، والشيخ أحمد ، والشيخ موسى ، والشيخ يوسف ، والشيخ مكس . وهو يتأمل الشخصية من الخارج ، ويتعامل مع ملاحظها الظاهرة ، في أغرب الأحيان . بل إن دقته في الوصف المادي للشخصية ، تبلغ حداً يجعله يُبين نوع النسيج الذي صنع منه الثوب الذي ترتديه الشخصية : (قال الشيخ حسن المعم على ثوب بلدي من القيل . قال الشيخ أحمد للطريش على ثوب بلدي من الكشمير . قال الشيخ موسى المعم أيضا على ثوب بلدي من القيل . قال الشيخ مكس الذي يضع على رأسه قبعة . نهى الشيخ يوسف بطايتة الزينة)^(٢٧) . إنه يذكرنا بنقطة المنفلوطي ومحمد عبد الحليم عبد الله وطريقتهما في الوصف . بيد أن الشيء اللافت للنظر ، أنه يؤلف أسماء الشخصيات تأليفاً بتلازم مع القضية المطروحة في القصة : كالغريب ، والبري ، ولبنانوهي . وله لا يحمل أسماء شخصوة عناوين لقصصه أو لمجموعاته القصصية اللهم إلا قصة «الغريب» التي يحمل المثل فيها نفس الاسم . وغالباً ما تأتي عناوين القصص تعبيراً عن حالة ، أو عن فعل ما ، أو عن موقف حاضري أو مستقبلي : (وبعدنا الطوفان - عطشان بأصبايا - العودة إلى البيت - الصوت والصمت - صرخة في واد - زيارة في الليل - أحزان حزينان - الغضب - عندما يلد الرجال)

ومما يذكر له أنه يوفق في انتقاء عناوين مجموعاته القصصية ، بحيث يلتقي عنوان المجموعة مع مضمون القصص فيها . أو على الأقل ، مع المناخ العام الذي يسود معظمها . وليس شرطاً أن يكون عنوان المجموعة عنوان إحدى قصصها . مثل «زمن الصمت والغضب» ووجدت بالذكر أن قصصها الخمس تعطينا هذا الانطباع . وكذلك الحال بالنسبة لعناوين مجموعاته : «وبعدنا الطوفان» ، و «أحزان حزينان» و «الميون»

وإسم أي مـ - يخاص - يركب حركة النهر من حوله ، وبض
الحاضر انتهى السرج اللاهث - ويرحم أن ارتفاع الخائر - والانطلاق
المعنى المحذوف هو الآية - أنهم ما وصف به القصة القصيرة ، فلما نلاحظ
أي الكتاب لأيقم وزناً شدة الاختصاص ولا تصرف القارىء المعاصر ،
ولا الطبيعة الصريح المندرج

[illegible]

تتأسس في إشارة بآء مريد بالذلة . بالشفوحس . والطليحة . كان
 دأماً في بآء الله هذه النتيجة

لذا فإننا نرى أن هذا أصلاً نكتة الرواية القصيرة
في الطرح العلمي المعاصر. إن تصويره الخالص القصيرة بعيد عن
مفهومها التاريخي. وهو من المعاصر.

من إنا... إلى لا يعتقد بالـ "رو" من أمثال محمود باهر لاشي
... محمد ونهى حق ومحمود نيسر كانوا أقرب إلى فهم معنى
أن كونه القصة قصيرة ونحو لا يستند إلى ذلك إلى الحجم أو الطول
... بالـ "رو" ... مثل ما سمع به حركة الحياة وديها
... الإيجام ... يمكننا جمع في الاعتبار ... الجديدة
... التركيب ... وإحكام البناء ... ودقة الربط بين
... فاستبدت من سمات الكتاب المتدى

١٢٠ - ثم أله قصبه يتجاءر طوبى مالا يبتغى وما فيه النقصه انقصه
 ١٢١ - ربيعة الضمير في ١٢٠ من وقفه - المحررين في ١٢٧ - وقصه
 والمصوره والفعل في ١٢٨ من - رقة - الفلاح - صحيح في ١٢٩
 من - وكل الملوكة يورثون في ١٣٠ من - في الغريب - في ١٣١
 من - ود الإنسان والأرض والموت في ١٣٧ من من القطع النجيب

لقد كتب سليمان فياض معظم قصصه في السبعينات
وبدأت أول مجموعاته تصدر في ١٩٦٦ . بمعنى أنها ظهرت مع ظهور
المجلد الأول في عصر حجم القصة القصيرة . النوع بالشكل الذي كان
حسبة في كتب كل الروايات والملاسل التي صاحبها مشرق قصصه
فيها يكتب عدد هائل من الكتب ، يثرون قيات عتلة . رماد
مربانية في كتب قصص القصص ، كل من خلال منطلقات الفكرى وعقله
التي يرمز إلى ومن ثم كانت العيوب الفنية محسنة حد البعض ، كما
كانت جواب القوة المحسنة مشرقة حد البعض الآخر كما أنه عالج قضايا
صداق أن عولمت ، عدد سعد مكاوى ولطفي الخولي وعبد الرحمن
الشرقاوى وأحمد رشدي صانع وصالح حافظ . ناهيك عن يوسف
بدريس في (أرض لباني) و(جمهورية فرحات) و(الندوة) ومحمد

٣ - محمد أبو العاطي أبو النجا :

يظل محمد أبو العاطي أبو النجا حريصاً على الاحتفاظ بتوازنه الفكري بين التيارات ولوجات المتلازمة وفيه الرؤية وسط ركاز من اللا خلق والملاقم . ويرؤيته الموضوعية لواقع الحياة في مجتمعه ، في ظل مناخ ثقافي معاً بأدعيات البطولة والزعامات ممن لا يحسنون إلا الكلام . معتمداً في هذا على أصالة فنية ، ومعرفة جيدة بالثرث ، وحرص على تحسس نص الواقع الحى . فهو إن أراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار ، راح يتقن من تاريخنا النضالي شخصية ثائرة ، يكتب عب عملاً فنياً حين أصدر رواية في جرائد (العودة إلى النسي) عن حياة عبد الله القديم وكفاحه . وإذا رغب في أن يقول رأيه فيما يتعلق بالمرحلة الأولى من ثورة ١٩٥٦ ، وانكسارات تلك الفترة على واقع الحياة في ريفنا المصري ، كتب رواية «محمد مهنول» التي نشر الجزء الأول منها في ديسمبر ١٩٧٤

ولم تكن تصدر له رواية أو مجموعة قصصية ، إلا وتتناولها الأفلام في الصحف اليومية ، وفي المجلات الأسبوعية ، بالمقد والتحليل . وما أكثر ما كتب عن روايته «العودة إلى النسي» . معنى هذا أنه أقل كتاب هذه الحلقة إغفالاً وإهمالاً وله :

- (١) «فتاة في المدينة» . ١٩٦٠
- (٢) «الأبشامة الغامضة» ١٩٦٣ .
- (٣) «الناس والحب» ١٩٦٦ .
- (٤) «الوهم والحقيقة» ١٩٧٤ .
- (٥) «الزعيم» ١٩٨١

وليس من شك في أنه أفاد ما كتب به بعد صدور مجموعته الأولى

من حيث الطول النسبي الذي سمحت به قصصه . وسيطرة الفكرة سيطرة تامة . إذ كان الاعتماد عليها بصفة أساسية ثابتة . ومحاولة تدعيم الفكرة المردة بعناصر متعددة وجزئيات كثيرة . وقد أفقد هذا قصصه الحيوية والحرارة والتدفق . ومع غلبة الجدل المنطري ومناقشات المنطقية الفلسفية ، يخفى الصراع الدرامي . ولما كان صوت المفكر العاقل العالم بكل شيء هو الأعلى نبرة فإن «الحوار» بمفهومه النقي ، اندى يساعد على فهم الشخصية ، ومعرفة أبعادها النفسية والمكرية والاجتماعية ، ودورها في الحدث ، لم يكن له وجود في قصصه تلك . حاول الكاتب إعادة النظر فيما كتب . وبدأ بخطوط متقدمة . وأصبح تعامله مع «الشكل» الذي يحظى بيزيد عنائه . واستبدل بوحدة «الفكرة» وحدة «الشعور» والانطباع ، وبالطول المسرف القصير المناسب المحتسب . ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها تمثل «مكراً» ، وإنما تعمقها من الداخل ، لأنها واقع موجود ، وليست اختراعاً ثقبياً ، للاستفادة منه واحتل الحوار مكانه اللائق في البناء الذي للقصة القصيرة عنه . وتنوعت الخبرة ، وارتبطت بالشخصية ، على اعتبار أنها جزء من كل . كما استندت إلى التجربة العامة التي يطرحها المجتمع ، في زمانه ، ومتحمة شعرة الكاتب .

حواره في هذه القصة قصيرة ، متدبب ، هادف ، كلفته سهولة . جعل السرد قصيرة ، لا يوق أساليبها لفظ حوشي هنا أو هناك . بدايات فقره تدور على هذا النحو . «استندت هذه الصفحة - تركت حين المصغور على يده - وجل مغزاً - تراجع إلى الخلف محتماً بوليفه - كما عن الشدو - رفعت حين المصغور إلى أعلى اليد - عبرت نظره إلى المصم ، فالساعد ، فالعصه . تسلفت الكف فالتقى ...» (٣٠) وهكذا يحاول اختيار بدايات جملة ، وفقره .

بما قصة «العربة الرمادية اللون» فإنها تصور صباغ حياة الفرد . وسط أشكال من القهر ، والتعذيب ، والصنوط النفسية ، والنوصى والقتل الرمحي بلا سبب مشروع . ومن غير جريمة مرتكبة . ودون محاكمة . وبلا أدنى حس إنساني . ولقصة تقول ذلك من خلال حادث فردي بسيط ، وقع لإنسان عادي «محبوب» . ويتخذ الحدث مستويين أحدهما راسخ ، إذ توحى كلمات النهاية بالحلم . والآخرواقي ، لأنه جمع بعين فعلاً واقعياً . فقد اقتيد «محبوب» في العربة الرمادية اللون ، من قبل بعض الجنود ، الذين كانوا يتلون لقصة وقت فراغهم . وعن طريق الحوار ، والتلقائية التي يصدر عنها ، ومقابلتها بالصرمة التي يتظاهرون بها ، يوجهون إليه عشرات التهم ، ثم يقتلون به محاكمة ، وبسحقونه في النهاية . وخلال عمليات العنف والتدمير التي كانت تمارس ضده ، ظل صامتاً ، وكأنما وجد أن الناس يمشون في صياح ، لا يقدر الإنسان الفرد فيه الدفاع عن نفسه ، ضد عدد لا يثناه من صفوف الظلم والقسوة واللامان .

لقصة التي تروى بضمير المتكلم هي قصة «لأنحد» ^{وهي تسمى نادراً} مانعز على مثيلها في قصصه . وإن كانت هناك قصة أخرى هي «الحنين والجبل» تأتي تالية لهذه القصة ضمن مجموعة «العيون» [ص ١٢٩ : ١٣٨] . تروى بضمير المتكلم ، لكنها تكاد تكون امتداداً للتجربة الخاصة التي تدور حولها قصته «لأنحد» . ولجربتها تعد فريدة ، جديدة . تجسد فكرة إنسان مصري يعمل مدرساً بالسعودية .

وهو يكتب مشاعره وآلامه وأحاسيسه ، بأسلوب بعيد عن العاطفية المسرفة ، والرومانسية المريضة . وقد التحمت ذات الكاتب التحاماً قريباً بالمواسم الوقى الإبداعي العام كما تمكن من أن يوفر للقصة وحدة رمان ، ووحدة شخصية ، ووحدة شعور . وإن صيغت في قالب عادي لا تحديد فيه .

ومما يكن من شيء ، فإن المحصلة النهائية لشواره الطويل مع عن القصة القصيرة لا تتناسب - بأي حال من الأحوال - مع هذا العدد المحدود جداً من القصص الحيدة ، التي تتميز شكلاً ومضموناً ، من قصصه التفتيدية . تلك التي ولدت في زمان غير رمانيا . وقصدت أن تكون فناً أدبياً قصصياً ليس هو فن القصة القصيرة - بل قل إنه الرواية القصيرة ، بكل ما يجعل هذا المصطلح الأدبي من خصائص فنية ، وأسس بنائية وروائية . وفي هذه الحال يصبح نقد القصة القصيرة هو لمعلوم ، وليس بعض كتابها ممن يدعون أنهم مشيون !

الإنسان . دون أن يشمل بأسبابها ودوافعها . مع اعتقاده في أن هذه الأسباب مادية اجتماعية . لكن الأسباب والمبررات لا تشعه بالدرجة الأولى ، لأن الأهم هو « اللحظة الشعرية » التي أصبحت من الواقع الإنساني في نفسه ، وأراد هو أن يطبعها في نفس القارىء .

هناك - إذن - واقع مادي اجتماعي مطبوع في أعماق إنسان ما ، طبع - بشكل أو بآخر - في وجدان إنسان ثان « هو الكاتب » ، الذي يستهدف طبع ما يطبع في نفسه ، مما هو مطبوع في داخل إنسان ما ، على نفس إنسان ثالث هو « القارىء » وهو يتلقى موطئ الانفعال والتأثير فيه .

أما عن هذا الإنسان الذي تصطرع في أعماقه قصصات وصراعات نفسية وشعرية ، فإنه لا يخرج عن كونه معدماً أجبراً يشعر بالحاجة إلى الرحيل ، بعد احساسه بالعزلة ، بحثاً عن أمن نفسي ، حتى وإن كان ذلك مع عمال الترحيل^(٣١) أو مدرساً في مدرسة للبنات تفرقه بتسامتها الغامضة التي لا يعاقب عليها بالطرده^(٣٢) . أو موظف تعذبه ضحكة بريئة من طفلة ساذجة تعمل في خدمته^(٣٣) . أو سيدة متوهمة تحمل طفلها الصغير ، الذي تخشى عليه من حركاتها ، وحننها ، وانفعالاتها ، وانعكاس ذلك على شعور الناس وأحاسيسهم^(٣٤) .

وهو لا يبالغ في اهتمامه باللحظة الشعرية ، ودرجة الانفعال ، بل ما كان يفعل في قصصه التي اعتمدت على « المفكرة » ، إذ المباشرة في هذه الحالة تبعده عن الواقع وتعرفه في الرومانسية والمتاريا . ولم تعد أية تفاصيل تهمة . ومع أن بعض الجزئيات الصغيرة قد تنمى في بعض الأحيان ، لإلقاء الضوء على ملمح ما ، أو صفة معينة ، أو طابع بلاته ، فإنه لم يستعن بتلك الوسائل للمعونة . إذ كان جل تركيزه في « اللحظة الحية » التي تتكشف من خلالها آلاف الأشياء والإشعاعات . ومما ، يستطيع القارىء أن يرى الماضي ، وأن يعيش الحاضر ، وأن يتنبأ بالمستقبل .

وقصصه « طراحت » ، وهفاه ، وهريارة ، وهالصمت ، وسحابة الغبار ، وه الزبارة ، وه الانبعاث الغامضة ، وه الرحيل ، أكبر دليل على ذلك . وحنواين قصصه تابعة لما نوحى به هذه « اللحظة الحية » . بمبدأ من اسم الشخصية أو المهر المكان . تجربة مع الموت - خروج من الموضع - حتى - وقت الزوال - ذلك الشيء - العودة من المنفى - مد البحر - الناس والحب - مع تأمل حناوين القصص التي ذكرناها آنفاً . في حين يحمل عنوان المجموعة واحداً من حناوين قصصها . وهو بالتحديد حوان أول قصة فيها . بعض الكتاب يفسلون وضع القصة التي تحمل المجموعة عنوانها ، في نهاية المجموعة . ولا أظن أن محمد أبو المعاطي أبو النجا قد فعل ذلك عن غير وعي . لا بد أنه اختار ما يراه - من وجهة نظره الخاصة - جيداً ، وقدمه في الصدرة

وجملة الابتداء تضطك مباشرة في « بؤرة » الشعور . ولما كان الكاتب محور « الانطباع » ، بمعنى أنه يتلقى ، ويوصل ، سلباً وإيجاباً ، فإنه أحياناً

وأفاد الكاتب أيضاً بما كان يكتب عن غيره . وبخاصة ما كان يكتبه د . محمد ميسور ، ود . سهير القلياوي ، ود . عبد القادر القط ، ود . شكري عياد ، ومحمود أمين للمالم ، عن أبناء جيله ورفاق الطريق من كتاب القصة القصيرة . وبدأ له أن حرية الفنان غير حرية الناقد . والتزام الفنان غير التزام الناقد . الناقد هو المدافع عن قيم العصر . وسلطته هي سلطة الوعي الجمعي أو سلطة القيم العامة . عمله هو عمل القاضي . وهو عمل موضوعي وأخلاقي . وكان لزاماً على « محمد أبو المعاطي أبو النجا » أن يتعرف إلى أحكام النقد ومبادئه . وهي أحكام تعرضت لمعاصريه .

ولعله أفاد أحياناً فائتة ، مما كان يلاحظه هو نفسه من عيوب قبية تردت فيها قصص صديقه سليمان فياض . مما - كما يقول سليمان فياض - قد ارتبطا بصداقة حميمة تعدت حدود المشاركة العادية في التعم ، والعمل ، والاهتمام بأمور حياتنا الأدبية والثقافية بشكل عام ولم يكن يهرب - بطبيعة الحال - في أن ينفذ نسخة كربونية من صديقه . وإن لم يبتعد عن القرية المصرية ، والريف المصري ، في كثير من قصصه القصيرة . وهو ما يشارك فيه سليمان فياض وفاروق ميسب . وغيرهما من أبناء الفلاحين الذين ارتضوا القصة القصيرة وميلانهم للتعبير عن قصصهم بجمعهم الذي يعرفونه جيداً ، بحكم « نظامهم الطبيعي والفكري والبيئي » .

والقرية عنده ليست حديثاً عن الإقطاع ، والاشتراكية ، والفلاح الكاثر ، والصراع حول الأرض والزرع والمياه . كذلك ، فإنها لم تعد معبراً للانطلاق الرومانسي الحالم ، أو مبرراً لإظهار قدرة الكاتب الشعرية والخيالية . وقد وهى الكاتب ذلك ، من قرائنه قصص الواقعيين الاشتراكيين من ناحية ، وقصص الرومانسيين من ناحية أخرى . الأولى أغفلت الجانب المعاطي والوجداني ، والثانية أهملت الكيان المادي للواقعي .

لم ينحز إلى الاتجاه الأول ، كما أنه لم يخلق في آفاق الاتجاه الثاني . وإن كنا نراه قد تأثر إلى حد ما بالواقعية الاشتراكية في ثلاث قصص قصار نشرت لتوائل السنين هي : « حق » ، « قرية أم محمد » ، « حادثة الواوور » .

لكنه خشي أن تجرى قصصه كلها في مجرى واحد ، كانت قد تنحفت فيه مئات القصص القصيرة . فلا يشعر بأنه أتى بجديد . أو بأنه غير من مساره وتخطى أخطاء المرحلة الأولى . فأى فارق إذن ؟ ! أصبح عليه أن يختار لنفسه طريقاً فنياً يتلاءم وقدراته وقيمه وبخاصة أنه جرب الانحصر في بوتقة انقصايا الفلسفية ، والكتابة في صوم ما تستلزمه لواقعية الاشتراكية . أراد أن يكون متوازناً في تفكيره ، معتدلاً في صموجه ، إنساناً في نظره إلى الواقع الإنساني ، وبخاصة ذلك الواقع الذي خبره ، وعاش فيه ، واستمد منه تجاربه .

اجاب الشعوري ، من واقع الإنسان ، بكل ما يخرجه من اضطراب العواطف ، والقيم ، والأحاسيس ، والانفعالات . الإنسان المصري في موقف شعوري ، قد يكون موقفاً معقداً مركباً ، وقد يكون موقفاً منبسطاً . إنه يركز الصوم في هذه المواقف ، في لحظة ما من حياة

يلعب الدور الإيجابي من زاويتين، الأولى من حيث هو الكاتب - الراوى، والثانية من حيث هو الإنسان الذى انطبع عليه الواقع. وهذا يكون الجانب الإيجابي أقرى. وحتى لا يتحول «الإيجاب» المتحار له إلى «ذاتية» و«أنا» رومانسية، فإنه يأخذ في مزج الأصوات بعضها مع البعض، يعطى - في النهاية - انسجاماً موسيقياً، أو لحناً واحداً، يصعب معه فصل الآلات التى تسهمت فيه.

مثال ذلك قصته «الصمت» التى تبدأ هكذا: (حتى هذه اللحظة لأدري كيف حدث ذلك! كيف ارتفعت يدي لتتوى على وجه «سعدية» فى صدمة حائلة وأنا أصرخ: - ألا تكفين لحظة عن هذا الضحك). (٣٥)

أولاً: نجد أنفسنا فجأة، وقد انتابتنا مشاعر وأحاسيس متصارية، لا نستطيع تحديد لونها وصفاتها. أمى مشاعر ألم، أم هى تعاطف، أم تراها مشاعر استهجان ونفور. هل هى «مع» أم أنها «ضد»؟! لا أدري.

ثانياً: هذه «اللحظة» المختارة، ذات علاقة بما هو «قبل» - بالماسى، وبما هو «الآن» - بالحاضر، وبما قد يأتى فى نهاية القصة «المستقبل». وفوق أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للزمان، فإنها تبرز العلاقات المتبادلة بين المظاهر، والأفكار، والمواقف. «إنسان» تصفع «سعدية» على وجهها. وه «إنسان» يصفع صاروخاً. وهدم الكف عن «الضحك» كما هو معطى، سبب حدة العلاقة وتوترها. ومن قبل لم يكن هناك صفع على الوجه، وإن كان هناك ضحك تصاعد ثم تصاعد حتى وصل إلى «اللحظة» التى نحن فيها.

ثالثاً: الضحك هنا ليس شيئاً مادياً أو اجتماعياً. إنه انفعال نفسى، معن، يصحبه تعبير عضوى ظاهر، بواسطة عضلات الوجه، أو الصوت الصادر عن الحنجرة، أو حركات اليد. ولا علاقة له - والحالة هذه - بالمادة والاقتصاد والطبقة الاجتماعية.

رابعاً: هناك واقع انفعالى أو شعورى هو «الضحك»، الصادر من إنسان واقى هو «سعدية». وقد انطبع هذا الواقع الانفعالى على إنسان ثان هو بطل القصة. أدى هذا الانطباع إلى تصرف انفعالى فصفع الإنسان الأول. ونتيجة للحنق، ثم الصفع، أصبح الإنسان الثانى يعيش واقعاً شعورياً حقيقياً، هو الندم والإحساس بعدم الرضا عن سلوكه، والذهول إزاء ما صدر عنه (حتى هذه اللحظة لأدري كيف حدث ذلك!).

هذه هى البداية القوية المشعة للحيط الانفعالى والشعورى الذى يشد القصة كلها. إن الكلمات الأولى لم تأت حباً. لأننا سوف نظل مشغولين وجدانياً، حتى نهاية القصة.

درجات الانفعال هنا - من جانب الإنسان الثانى - كانت متباعدة المستوى: غيظ، حنق، صراخ، صفع، ندم.

خاصةً: هذا الإنسان الثانى، الخائف، الصاروب، النادم - من حيث

هو إنسان يريد أن يطبع هذه الانفعالات جميعاً عن «ما قبل» اللحظة، وعن «اللحظة»، وعن «ما بعد» اللحظة - من حيث هو الكاتب. ومن هنا كان له صوتان.

فى حين أن «سعدية» كان لها صوت واحد ضعيف. لأن دورها سطحي. تلقت الصفع. وإن كان هذا لا يمنع أنها أدت دوراً إيجابياً هو «الضحك». بل إنه كان دوراً قوياً. ولأما ما ترتبت عليه كل تلك الانفعالات. لكننا لم نعيش للضحك ولم نشهده. ولأدراية لنا بالأسلوب الذى خرج به، والشكل الذى كان عليه.

لذا كان «الإيجاب» عند الطرف الآخر هو الأعب. بدأ سطياً حين كان يتلقى للضحك من الطرف الأول. ثم توسل بعدد من الانفعالات التى ترتبت عليها - بعد ذلك - خطوة إيجابية. وهذا هو الذى جعل الكاتب، يتخذ من هذا الطرف بدلاً عنه. فيقوم - فى نفس الوقت - بسرد القصة، وتصوير الانفعالات، وتبليط الأصواء على «الداخل» - داخل «الشخص الثانى» وليس الطرف الأول «سعدية». لأن «سعدية» ليست إلا «المثير» - كما يقول علماء النفس. أما الاستجابة فإنها مجسدة فى الشخص الثانى. أو إن شئت قلت إنه المحور الوحيد.

وسنرى لاحقاً كيف تكون له السيطرة التامة، فيسحب الكاتب إلى قاع الدائيه والشخصانية وه الأنا، جهد فى أن يخلق صوتاً من حجرتين متقاربتين فى الطبقة الصوتية. لا يميز بينهما غير خبير دقيق محترف.

فالفقرة التالية مباشرة لجملة الابتداء، تأتى هكذا: (لازلت أذكر هذا الوجه، وجهاً فى الثانية عشرة من العمر، يجيل إلى السمرة، يعطى نصف جبهة مندبل رينى أزرق، وتأتلى فيه عباد باسيمان دالماً، ول لحظة قطرات ملامح الوجه، وتحجرت فى العينين الباسميتين نظرة حائلة مدعورة، لم أكن على مواصلة النظر إليها، لقد دخلت حجرتى لأواصل العمل الذى قطعته لأجمل هذه البت تكف عن هذا الضحك الذى لا معنى له). (٣٦).

الصوت الأول يقف عند «دالماً». وهذا هو صوت الإنسان الثانى. تعود به الذاكرة إلى الوراء، حين أنت هذه الطفلة، باسمة العيين، حمراء، يعطى نصف جبهة مندبل رينى أزرق. فى تلك اللحظة من «الماسى» تشكلت العلاقة بينه وبينها بعد كلمة «دالماً» بطنى «صوت الثانى»، وهو صوت الكاتب، وإن بدا أن الالتحام بينهما قوى، بدرجة أن الكاتب لم يضع نقطة، وإنما وضع فاصلة، ثم عطف بحرف المطف «الوارء» وكان سياق الجملة واحداً، وهدفها واحد.

غير أننا نلاحظ أنه قد بدأ «الآن» يرصد. ويسجل. من طرف المعين التى ترى والعقل الذى يتدبر، والوعى الذى يحدد. أعطأت ملامح الوجه. تحجرت نظرة حائلة مدعورة، باسطر إلى «سعدية» الطرف الأول أو الشخص الأول. ثم لم بقو - الشخص الثانى - على رؤيتها. دخل حجرتي. يعمل! فالصوت لثانى هنا هو صوت مراقب «سعدية» والبطل. أعطأتنا - وسوف يستمر فى إعطأتنا - بعد، رمياً خاصةً هو «الآن»

الضحكة الرقيقة المقطعة فأحس بها تشد أعصابها كأنها صوت مياه تسيل من صبور تالف دون انقطاع (١٣٩).

ولا يصمت الصوت الثاني ، صوت «اللحظة» ، «الآن» ، المرافق لكل الأصوات حيناً ، للمميز حيناً ، المعبر عن الصوت العام ، الجمعي ، حيناً . إنه يقتحم العالم المحاصر المصارع ، حتى لا يغزو مساحة الناصي (وحيث تاهي إلى أذى صوت ضحكها هذا اليوم ، وكنت غارقاً في عمل يحتاج إلى هدوء كامل ، لم أستطع أن أصنع نفسى من هذا التصرف الذى لم أتصور يوماً أن أقدم عليه . ومع ذلك فقد رحلت بلا شعور أقرب نتيجة هذا التصرف . لقد مضت ساعات ثم مضى يوم كامل دون أن أسمع الضحكة الرقيقة تنطلق في أرجاء الشقة . بل دون أن أسمع لسعدية صوتاً على الإطلاق ، وفي الحقيقة أنى كنت أعظم أن حالة الهدوء هذه لا يمكن أن تستمر طويلاً ، فن الصمب أن يتخطى شخص ناضج ، وليس مجرد طفلة ، عن عادة قهورة كالضحك أو الزلزال) (١٤٠).

ولا يتوقف الصوتان عن المزف دون فاصل بينهما ، بانصباط ودقة ، بهدف الوصول إلى غاية واحدة ، وتأثير واحد . ولم يسمح بتدخل صوت يحدث تشاؤماً أو اضطراباً في اللبس . وبعبث إنك لا تثر على كلمة وضعت في غير مكانها الصحيح . حتى لا تنقطع ذلك الصمت الذى راد على البيت ، ثم البطل ، فالفصاة . أخذ البطل بعينه يسمى لكى يبدأ مع «سعدية» حواراً خفيفاً . وخرج من حجرته يفتش عنها . فلم يثر لها على أثر داخل الشقة . لكنه سمع ضحكها الرقيقة المتقطعة تأتيه من بعيد . كانت «سعدية» تجلس على قاعدته السلم مع زمينة هـ

ويلاحظ الصوت الثانى الخبط ليصح البداية الطبيعية : (... كانت تثرثر وتمثل برأسها وملاحظها ونبرات صوتها الدور الذى تحكيه ، وتنبى كل جزء بضحكها ، ظلت لحظات مسرراً في مكانى لأفترى ماذا أقبل . كان وجه «سعدية» يتألق مرحاً ومعادة ووجه صديقها يتابعها في انبهار . كيف يمكن أن يصبح هذا الوجه حين تكشف وجودى ؟ سوف يتلاشى في لحظة هذا العالم المرح لو فحمت فى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعبة أنى لا أريدها أن تكف عن هذه الزلزلة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟ وشعرت للحظات أنى غريب حقاً على عالم هاتين الفتاتين ، وأنه من الخير لى أن أنصرف لى صمت ، مددتم فحمت سر «سعدية» المستغرق ، ولكن عبي خادمة الحيران لفتاني قبل أن أنصرف . وظهر على وجهها حاجس «سعدية» تلفت خلفها لترانى وعيل إلى أنها تحس مثل بما لى هذا الموقف من فكاهة ، حين تحولت اهتمامى الراجية إلى ضحكة من الموقف ، كانت سعدية هى الأخرى تضحك ، وحتى اليوم لا تزال ضحكة سعدية الرقيقة المقطعة تتردد في أنحاء شقتنا دون أن نجد من أحد أدلى معارضة (١٤١).

هذه هى البداية . انطلقت البداية من «الضحك» مشيراً لنصرع ، وانتهت بالضحك مصيراً ولألم تكن المقوى متكافئة بين طرفي الصراع ، فإن الكاتب جملته داخلياً نفسياً . كان يجد انعكاسه مما يرد على لسان الشخص الثانى ، أو في الصوت الثانى الذى هو الصوت العام أو في المولوج الداخلي الذى كان جزءاً في التسيج . وسوف يتلاشى في لحظة هذا العالم المرح لو فحمت فى بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه

ويعود الصوت الأول إلى قطع اللحظة الحاضرة ، ليرجع بعض ماغات . (لم تكن تلك أول مرة أطلب فيها من «سعدية» أن تكف عن هذه العادة السخيفة فنذ أنى بها أبوها من القرية ، لتساعد زوجتى في أعمال البيت . وصوت هذه الضحكة الرقيقة المقطعة يتردد في أنحاء الشقة ، سواء أكان هناك ما يدعو للضحك أم لا . يكفى أن تقول «سعدية» أى كلام ، ولو كان مجرد رد على سؤال عابر ، حتى تحتمه بهذه الضحكة . في البداية لم يكثر هذه العادة بل كآ تسلى بها ، فالتت في الحقيقة ذكية ، وعدية الروح ، وتودى ما يطلب منها في مهارة . وأكثر من ذلك لم يثر عليها إلا بعد مفاوضات صيرة . شارك فيها جميع أقارب في القرية) (١٣٧).

أبعاد جديدة طمقت تتكشف . «سعدية» تعاون الزوجة في أعمال البيت . ولم يكن الحصول عليها سهلاً . ومعنى هذا أنه لابد من الحرص الشديد عليها ، وإرضائها . ثم إنها ذات صفات أخلاقية - ماهرة - ذكية - عدبة الروح - خصيمة الظل - وهو ما جعلها ضاحكة . إنها لا تضحك لبلاتها ، فهى ذكية . وهى لا تضحك لتندارى كسلها ، فهى ماهرة . وكما عدبة الروح . وكان هو نفسه يشل بضحكها ، لأنه عادة لا يرميها ، ولأنه ليس مكروهاً ولا يحب فيه .

والصوت الأول لا يتردد إلى «الماضى» إلا ليزيد «اللحظة» إضاءة وكشفاً . وكى يرداد إيلاسه لنفسه ، لجيداً للتدعيم الذى ألقى فيه . ويتضح من صوت ثانوى يأتى في ظلال الماصي هو صوت الآن (وتوصيات أيبيا لا تزال تترن في آذاننا ، وهو يشاور أطرافاً ضائعة أمامه لطايفة الصوف على رأسه : لولا خاطركم ، ولولا نقى في حسن معاملتكم ، ما فرطت في ابنى الوحيدة ، إبنى أتركها أمانة هنا . ويعلم الله أنى ما مدت يدي عنها أبداً) (١٣٨).

كل كلمة مدية تعذب نفسياً . وهو الذى يشهد بها . ويتذكرها . ولا يردى دهنه غيرها . والمسألة إنسانية عاطفية . فالأبنة وحيدة والديها ولأب يتق أحلاب فيه . ولا يشك في حسن معاملته لأبنة . وهى ودبعة . أمانة ، يبنى أن يحافظ عليها لتبقى كما هى ، دون إساءة أو تشويه . والأب يعتبر أن إيداعها لديه شيء يبلغ مرتبة التفریط . والأكثر من هذا ، أنه يقسم على شيء مرتبط بالموقف «الآن» . وثيق الصلة باللحظة «الحاضرة» : (يعلم الله أنى ما مدت يدي عنها أبداً)

ويتسلل الصوت الثانى الذى يرمض الأشياء الخارجية ، والعلاقات بين «سعدية» وبين ابنة الشخص الثانى ، وبينها وبين المدياع ، وحكاياتها التى حفظتها عن أهل قريتها ، وإجادتها للحكاكة والتقليد ، وتأثيرها القوى في سمة عام الرابع . ثم يدخل الصوت الأول مرة أخرى ، محاولاً تبرير تصرفه ، وإرهاصات هذا التصرف قبل : (كان الضحك وحده هو الشيء الذى يمكن أن أعارضه . وتبقى معارضى مقولة نوعاً . ولكن تسيباني كلها ذهبت دون جدوى . فقد كانت ضحكاتها لا تنفصل أبداً عن حكاياتها . ولم يكن هناك مفر من أن تكف عن الحديث والضحك معاً إذا أصرت على ذلك . وحاولت أن أتناهى للوضوح ، ولكنى كنت أسيقظ أحياناً من النوم أو أتبه وأنا غارق في الكتابة على صوت

اللجنة أنى لا أريدها أن تكلم عن هذه الثروة * يجب أن تفهم ولكن كيف ؟

والقصة قصيرة مثلاً تقع في ست صفحات . وظف لها الكاتب كل مواهبه وأسلحته الفنية . ولا يخفى أن هذا المستوى الدقيق يتوفر في القصص التي ذكرناها له من قبل بالإضافة إلى بعض القصص التي حاول فيها الاعتماد على الشكك التشبدي المعروف للقصة القصيرة ، مثل ذلك الشقاء ، والشاغل والمستول ، والرياسة ، والصواب والخطأ ، وهو حريص على أن يحدد للقصة عناصر - يضع لكل محور منها عنواناً - كان يضع للأولى عناوين : القلمية ، البداية ، والنهاية . والبداية ليست غير النهاية الفنية . يبدأ النهاية هي التي لم تحدث بعد على المستوى الخارجي الواقعي .

في القصة كناية يختار عناوين « الثروة » ، « الاستطلاع » ، « الحلم » . يبدأ بضيف في قصة « الرياسة » صوتاً أشبه بصوت الكورس ، إلى جانب صوت الراوي الأصلي للقصة - الكاتب ، وصوت « أمين » البطل ، وصوت فتوح ، وحريرة والمهاوى . وكل صوت من هذه الأصوات له نغمة الخاصة به جداً ، المصبوغة بصبغة المطلق الذي ينطلق منه . لكن هذا الصوت الجديد ، يختلف عن كل الأصوات . ومن بين صوت الكاتب الذي يصور الموقف ويرصد العناصر الداخلة فيه . هو صوت أقوى ، وأكثر جرأة ، ووضوحاً ، وهماً لكل الأسرار . وقد سمح الكاتب هذا الصوت لشخصه المستقل ، بيده الصفات التي سمها ، وبكومه وضعه بين فوسين كبيرين ، تحيراً له من السرد والوصف والحوار : (فتوح يتجاوز الدلائل إلى الانهزام ومع أن أمين لم يكن يجب أن ينصب نفسه قائماً إلا أنه لم يسترح لتلميح لفتح) ، (وجه فتوح يزداد جموداً وهبوطاً رغم طرات التلقي ، ولا يزال يملك المفارقة وجعته ملأى بالمفاجآت ويبدو أن المرء ليس حراً حتى في أن يعطى نفرد له قضاء ، ولا بد أن يدفع نحن تسرعه والحقيقة قد تلمح وسط الأكاذيب ، وليبارك الله في نوبات الغضب) . (المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تختفي ، وتختفي أيضاً بين الخطيئة والزيف ، ولا تتسع إلا بينه وبين الأولاد وكيف يمكن أن يتحقق من شيء كهذا إلا بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان)^(١١) .

هناك اثنا عشرة فقرة تسير على هذا النمط ويستعير الكاتب أسلوب ألف ليلة وليلة في قصة « الصواب والخطأ » . وقد استعان بهذه الطريقة كي يبيى المناخ للرؤى ، وللخيال ، ولشاعرية اللغة . بمعنى أنه اجتهد في أن يكون لكل قصة مطلقها الداخلي الخاص بها ، الملائم لموضعها ، ولبنائها الفني .

ولا يحرص الكاتب وجود الطليعة للادى على القصة دون داع . وموضع منها كموقفه من الوجود الخارجي لكل عناصره وعالمه للكسب . إنه يختلف عن سليمان فياض في نظراته للطبيعة . وللكائنات الخارجية بصفة عامة . في بعض قصصه يبدو للعصر عند الوهلة الأولى ، أنه يرصد العناصر المادية الخارجية . لكن الحقيقة غير ذلك . إذ إنه يبدأ بتعداد هذه العناصر إلى حاله ، ثم يصورها ، ويبدئها في بؤرة شعور انشغالية من الأعماق . ولا يترك في صلبها ورصدها وإثبات كيويتها

بقدر ما تختل جزءاً من الحالة الشعورية والوجدانية التي تحريها الشخصية . وخير دليل على ذلك بداية قصته « مد البحر » . وفيها يتناول الواقع الخارجي تناولاً مختلفاً عن ذلك الذي يحدد هذا الواقع ، ولا يخطئ من إلا بمجرد التسجيل . والقارىء - في هذه القصة - لأنهم معرفة إدا كانت الصورة حقيقية أم لا . موجودة بالفعل أم متحيلة بالنس . وليس من مهمته إحصاء كل الأشياء التي ذكرها الكاتب ، كاشطة والقطار والبيوت والشوارع والألوان وحقول الرسم والقصح . إذ قصاره أن يعمل كما تعمل به الشخصية . يستطع في وجدانه ، انشغاع في نفس الشخصية . ولا يفتونا أن القطار ، والخطوة ، والناقلة ، والحقول ، ذات صلة وثيقة باللمحة الشعورية التي يقدمها الكاتب . إذ هي طرف في العلاقة التي تربط البطل « سامي » بـ « عايدة » . وابتعاد كل الأشياء التي كانت مهاداً للعلاقة بينها ، مرتبط بابتعادها هي الأخرى . حيث تعرب عن عالمه ، فيتشر العباب والسحاب والدخان ، في أنحاء هذا العالم

ومحمد أبو العاطي أبو الجا حدد موقفه من لغة الحوار منذ البداية فهي عامية خفية حين تكون للعامية ضرورية . وهي عربية سليمة سهلة ، عندما تكون العربية هي الوسيلة الوحيدة الممكنة .

وهو لم يستغ من الأساليب الحديثة في السيارير والقطع « سيمالي » كما أفاد زميله سليمان فياض ذلك أنه لا يثمن طويلاً بالصورة الخارجية والحركة الظاهرية ، لما يزال معتمداً على الصراع النفسي الداخلي ، وما يصطرب في حنايا الصدور ، وفي أعماق النفس البشرية . ومن ثم فإن الحركة الداخلية ، والاضطرار الخفي غير المنظور هما صاحبا الاعتبار الأول والأخير .

وليس معنى هذا أنه يهرع إلى الشواذ ، أو المعقدين سيكلوجيا ، لأن سبق أن ذكرنا أنه يقدم الواقع الإنساني العادي .

ولذا كنا قد لاحظنا في دراستنا السابقة لقصصه التي نشرت في أوتنم الستينيات ، أنه جمع بين تأثير محمود البدوي ويوسف إدريس . فإن يؤكد هنا أنه استطاع أخيراً أن يتخلص من إشغالات يوسف إدريس الفنية . واقترب من محمود البدوي حتى أشرف على عهده . وحدث حين استهدف تحقيق وحدة شعورية انشغالية ليس غير . وعدم احترام الشكل القصصي القصير . ولما تعامل مع الأعماق ، ووصف المشاعر والخلجات الإنسانية . وحين نجب - واعياً - الخطائية والمباشرة . وحين توصل بلغة عربية مصفاة نقية ، لا هي لغة المعاجم والقواميس النحوية القديمة ، ولا هي لغة الشعراء الرومانسيين . ولما احتسى بالفن وحده . راصاً منطق الحرية انصيفة . والشمولية السحيقة . والأخلاقيات المبطنة والمصالح المادية للباطنة . أي عندما ارتضى لنفسه ، ولعنه ، الاعتدال ، والتوازن

• • •

وتبقى الدعوة مفتوحة للدارسين والباحثين والنقاد كي يتناوبوا بالنقد والتحليل عندما آخروا من كتاب هذه الخلفة المفقودة . بل إن الوعد قائم بصنق - أن أوصل دراستهم ، معربين أو محتمين ، في هذه الحقبة

تكون قد حفت بعض أعراضها ! وقصاراتها أنها تجاوزت مرحلة إغلاقي
كلبات المطب والإشفاق التي تتدفق عندما يذكر هؤلاء المنسيون أو
المظلومون !

• • •

أوفي غيرها ، كما سبق أن وقعت عند عيهم ويظل هذا المقال - محاولة
للاقتراب من صورة النساء الفني في القصة القصيرة عند بعض كتاب هذه
الخيقة مستندة إلى النصوص وحدها ، مبدية بعض الأحكام هنا أو
هناك قد يتفق البعض حولها ، وقد يختلف آخرون بسببها . وهي بذلك

• هوامش

- (١) القصة القصيرة - دراسة ونقارن - د. الطاهر أحمد مكي - دار المعارف - ط ١ - ١٩٧٧
 - (٢) القصة القصيرة - د. سيد حامد الساج - دار المعارف - ١٩٧٨ - ص ٥٣
 - (٣) (أ) سيد الساج رزقي وبهاية القصة - مجلة (نصوص) العدد ٢ - يناير ١٩٨١ - ص ٢٥٦
(ب) الأمل والحب واللقاء للشيخ - مجلة (نصوص) العدد ٣ - أبريل ١٩٨١ - ص ٢٦٧
(ج) نظرون الشباب في بعض فنون نيب - مجلة (القصة) العدد ٣٧ - أبريل ١٩٨٢ - ص ٧
(د) أحمد عادل في قصص القصيرة - مجلة (القصة) العدد ٣٣ - يوليو ١٩٨٢ - ص ٣١
 - (٤) بيد أن أصبحت كتاب (نظرون في القصة القصيرة في مصر) ١٩٦٨ ، ثم ١٩٧٠ ، القصة المصرية القصيرة ١٩٧٨ تصور أن من سبق يفتي من نقاد والناشري سوف يكون من أجداد جديدة ، وتحتاج قصص جديد . لكني أزعج أن عددا كبيرا كانوا حول الكتابي السابق . ومنهم من نقل عنها نقلاً حرفياً ، دون الإشارة إلى أي منها عن المصادر والمراجع . وهناك من حوّلها في بعض النصوص ، ولم يوفق على مقالات منفصلة من هذا الأدب أو ذلك ، متى وقعت عندهم للدراسة . والأكثر من ذلك مدعاة لادعائه : أن يظل الواحد منهم مأثورة في (أدب القصة المصرية القصيرة) إحصاء لتأجيل الكتاب في مجلات وصحف ودوريات متألزة ، وكأنه من الذي أحصى ، وأطلع ، دون أن يكلف نفسه جهد ذكر المصدر وليس عينا عليها على الإغلاقي . كما ألغى كل العيب في إغلاقي المصدر إنها أزمة في الأخلاق العامة
 - (٥) أنظر
- Sessions in the Short Stories, Adrian H. Jaffe Virgil Scott.*
Copyright C. U. S. A. 1930, p. 3.
- والقصة القصيرة - د. سيد حامد الساج - دار المعارف - ١٩٧٨ - ص ٦٦
 - (٦) القصة القصيرة - الكتاب الثاني - العدد ٥٦ - دار القومية للطباعة والنشر ص ٢٦
 - (٧) نفس المصدر - ص ٥٠
 - (٨) أنظر وصفه لتاريخ الأدب في عالم قصة في شارع السعد ص ٩٨ ، ووصفه لقصة المصرية في دي شعر القصة التي تدور منطق قصصها في شرف المصري . ووصفه على الحياة في - سلسلة الرجل الكبير - ص ٣٦ من مجموعة القصة الأولى - وغيرها
 - (٩) دي شعر القصة - صفحات ٢٩ ، ٢٧ ، ٢٣ ، ٢١ ، ٢٠ ، ١٩ ، ١٨ ، ١٧ ، ١٦ ، ١٥ ، ١٤ ، ١٣ ، ١٢ ، ١١ ، ١٠ ، ٩ ، ٨ ، ٧ ، ٦ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١
 - (١٠) القصة القصيرة - صفحات ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٧
 - (١١) ديجر القصة - صفحة ٥٥
 - (١٢) دي شعر القصة - صفحات ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٠ ، ١٣٢١ ، ١٣٢٢ ، ١٣٢٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ، ١٣٢٦ ، ١٣٢٧ ، ١٣٢٨ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٢ ، ١٣٣٣ ، ١٣٣٤ ، ١٣٣٥ ، ١٣٣٦ ، ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ ، ١٣٣٩ ، ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ ، ١٣٤٩ ، ١٣٥٠ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٤ ، ١٣٥٥ ، ١٣٥٦ ، ١٣٥٧ ، ١٣٥٨ ، ١٣٥٩ ، ١٣٦٠ ، ١٣٦١ ، ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ ، ١٣٦٤ ، ١٣٦٥ ، ١٣٦٦ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٥ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٧ ، ١٣٧٨ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨١ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٤ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٦ ، ١٣٨٧ ، ١٣٨٨ ، ١٣٨٩ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩١ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٣ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٥ ، ١٣٩٦ ، ١٣٩٧ ، ١٣٩٨ ، ١٣٩٩ ، ١٤٠٠ ، ١٤٠١ ، ١٤٠٢ ، ١٤٠٣ ، ١٤٠٤ ، ١٤٠٥ ، ١٤٠٦ ، ١٤٠٧ ، ١٤٠٨ ، ١٤٠٩ ، ١٤١٠ ، ١٤

ساحة القصة القصيرة في السبعينات

بداءة ، تفتح هذه النظرة إلى معالم معينة في ساحة القصة القصيرة المصرية في أثناء السبعينات ، الافتراضات مبهمة ، يمكن أن نوردتها بأكثر قدر من الإيجاز ، على النحو التالي إن النص القصصي وحدة بنائية وعصوية ، وله علاقاته الداخلية ، وأنه بالتالي كائن له استقلاله ، وفردية ، وعصويته ، ومن الممكن - إذا لم يكن ضروريا - أن نقص أسرارها من داخله

ومع ذلك ، فهو ليس عالما مغلقا على ذاته ، معصتا ومسدودا في أسوار إطاره النصي ، بل هو عالم مفتوح له علاقاته المرجعية الهامة التي من وظيفتها أن تفتح نافذة من الضوء على النص ، وهي علاقات تتراوح من موقعه في تلك النصوص الأخرى للكاتب ، وتشكله من خلال تطور العمل القصصي كله لهذا الكاتب ، إلى موقعه من الوعي الاجتماعي بما يحمل من عوامل متعددة ومتشابهة ومتحركة .

إن الكتابة l'écriture ليست لهبة شكلية فقط ، بل هي أساسا قيمة دلالية ، وأن الدوال هنا - بدءا من نوع نسيج الكلمات ، وتركيب الجملة ، وسباق الألفاظ ، ومحدودية أو ثراء القاموس المستخدم .. إلى آخره .. - بل اختيار الأماكن والأسماء والأزمان القصصية وتحديداتها أو تجهيلها ، لا من حيث إنها موضوع أو مادة للعمل القصصي ، بل من حيث إنها اختيارات نصية ، (أو شكلية ، في سياق آخر) تشير إلى القصد القصصي - سواء كان واعيا أو غير واع

إن مجموع التغييرات والتطورات وتراكمها ، وتفاعلها ، في الكتابة القصصية ، على النحو الذي أجملتناه ، في حقبة معينة ، يشكل يارا يمكن أن نسميه حساسية جديدة .

إدوار الخراط

مستغنا ، إلى حد محسوس ، بعد استناد كل ما يمكن أن تقدمه هذه الافتراضات من حلول . أي أن ظهور ورسوم حساسية جديدة في النص - مهما كانت أصوله في التراث الثقافي الأدبي والإيديولوجي ، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعي والوعي بهذا التغير - ليس مشروعا بهذا التراث أو بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طفرة في المزاج الإبداعي لحقبة من الزمن ، وتطورا داخليا في تلك عملية الإبداع الفني نفسه ، بقوانينها الداخلية الخاصة

ولذلك ، فإن تطور هذه الحساسية لا يحدده ولا يقطعها ومن محد من ناحية : ولا يستلزم تواصل الأجيال ، وتراكم الخبرة على نحو

وإذا كان من الصعب ، ومن غير الضروري أبها ، أن نقص هذه الحساسية المحددة من التغيرات والتطورات التي تطرأ في هذه الحقبة على بنية العلاقات الاجتماعية ، وعلى الوعي الفردي والاجتماعي بها فإن تغير هذه الأوضاع الاجتماعية بداته لايزدي ، من خلال علاقة جلية وحتمية ، إلى تغير حساسية القصة والقصة بالتالي ، ومن ثم فهو ليس وحده نصيرا مستمرا ، أي أن للعلاقة الإبداعية للكاتب الفردي دورا خاصيا ومؤثرا ، وأن العملية الفنية سرها التحيز الذي يمكن أن نجانب نحائوه ، دون أن نستباح تماما حتى آخر مداها ، باستخدام الافتراضات السيكولوجية والبيولوجية والعودة إلى مراجع تكون الوعي الفردي للكاتب وتركيبته الاجتماعية والنفسية . وإن هذا السر ، في النهاية سيظل

الناس من أشواق وصبرات تستصحب على التصنيع والتقنين والسيكنة .
ونحت هذا الخط تتدرج منتجات « القصة القصيرة » الاستهلاكية .

وقبل ذلك كله فليست القصة القصيرة الآن ، في عقيدة الكاتب ،
تقليدية ، فقد استحدثت هذه الكتابة وأهكت حتى الموت والجفاف
الأخير

وهذا كله ، بالبداية ، لا يُسقط « مشروعية » منتجات الأعمال
« الفنية » أو شبه - الفنية ، التي تلبى احتياجات عريضة لترقية الفراع
بالنسبة ، وإرضاء الصمير بالاستماع للدعوة ، وإشباع الفصول بتبع
الصنعة وهكذا ، ولكنها مشروعية تتدرج في سياق آخر تماماً .

عقيدة الكاتب إذن هي أن القصة القصيرة - في التحليل الأخير -
صياغة تسعى نحو المعرفة ، ونحو التواصل في هذه المعرفة : تشكيل
لاهرات مشتركة وكامن لأهوال الحياة والموت ومعانيها ، بنية متينة لأسئلة
وأشواق إجابتها في السؤال نفسه ، وتحققها في الترقى نفسه ، أي أنها
صياغة تسعى نحو التسهيل بكل ما هو في طوع الإمكان ، بل بما
يتجاوز الإمكان بشرط التعريف - إن صح هذا التعبير - فليها إذن
مسحة من عمل النبوة بالمعنى الأشمل أي بمعنى الرؤيا ، والمعرفان ، في
هذا العصر الذي عظمى فيه « رسالة » الإعلام ، و « معرفة »
التخصص ، وفي هذه البقعة من الأرض التي تخطط فيها الرؤية ،
وتضطرب بل تضطرم « المعارف » . وإذا كانت الصياغة - والتشكيل
والبنية شخصية بالضرورة ، وإذا كان إيقاعها ونسجها ذاتيا بالضرورة ،
فإنها بالضرورة أيضا تقع فيها يمكن أن نسميه « متلفة » ما بين الذاتيات ،
سواء على الصعيد الاجتماعي ، أو على صعيد المعرفة .

على ضوء هذه المجموعة من الافتراضات ، والمقالات التي ألفتها ،
احتطت هذه المقالة نفسها خطة محددة : هي أن تصب فقط نحو الأعمال
التي يمكن أن تنطبق عليها مجموع هذه الافتراضات القديمة ، في جعلها ،
بما لا يمس من « قيمة » قدر كبير من القصص القصيرة المنتجة إلى وثقافة
فرعية ، أخرى ، قائمة ، وأن نتناول من هذه الأعمال ما كتب ما يمكن أن
نسميه - على نحو عام وافتراض آخر هام - جيل السبعينيات ، وبمبار
عدي أكثر تحديدا ، ما كتبه كتاب تتراوح أعمارهم حول نقطة الثلاثين
أو أقل من الأربعين على أي حال ، وظهرت كتاباتهم في هذا العقد
السبعينيات وحتى أوائل الثمانينيات ولست أسلم ، بأي شكل ، بصحة هذا
المبار العمل على أي حال ، فخل من افتراضات الكاتب أن مجموعة الكتاب
الذين صهرت كتاباتهم ودرست أقسامهم في الستينيات ، وخاصة حول
عجلة « ٦٨ » المعروفة - وأوضح الأسماء هنا هي يحيى الطاهر عبد الله
وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، وصمد البسطي ، ومحمد مبروك ،
وجميل عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد العاطي (وجمال العيطاني ويوسف
القعيد في حدود معينة) وهكذا ، ومن قبلهم كما هو معروف : يوسف
الشاروني (إلى حد ما) والكاتب في الخمسينيات - هم الذين تبلورت
على أيديهم تلك الحساسية الجديدة بكل مروحة ألوانها ، وقد واصلوا
رحلتهم بإيجازات هامة في هذا المجال بالتحديد ، في أثناء السبعينيات

ميكانيكي . إن افتراض الطفرة يعني أن فكرة الأجيال ليست معيارا
ضروريا ، وعلى سبيل المثال يمكن أن نجد « الحساسية الجديدة » في
القصة القصيرة في السبعينيات - إذا سلمنا بوجودها - أصولا كانت
ومؤثرة في الأربعينيات وإن كانت قد نوارت ، وحقت في
الخمسينيات ، ثم تحدت قصبتها في الستينيات ، وهكذا ، مما قد
يتطلب أبحاثا تتركس نفسها لا استقصاء هذا التأصيل ، على مستويات
مختلفة ومتضاربة من البحث من حيث الظاهرة الاجتماعية ، أو طرائق
الكتابة ، أو موضوعات - نيات - العمل الفني ، وهكذا

هذه الافتراضات ، إذن ، هي التي وجهت نظرتنا إلى أعمال معينة
في لقصة لقصيرة المصرية في أثناء السبعينيات ، ولكن الأمانة تقتضي
أن يُلحق الكاتب هذه الافتراضات ببيان أولوياته ، وأصلياته ، أو
انحيازاته - كيم آثرت - في هذا الفن الذي يستهويه ويستغرقه ممارسة
ومتبعة منذ أوائل تشكيل وعيه بنفسه وبالعالم ، ويستطيع الكاتب أن يبرز
« قانون الإيمان » الذي يعتقد في هذا المجال بأن القصة القصيرة - والعمل
الفني بعمامة - ليس أساساً أداة تسلية ولا دعوة ولا فلسفة ، ومن
الضروري أن نحدد ذلك من البداية ، لأن القصة القصيرة بالذات شكل
مخادع ومراوغ جدا من أشكال الفن ، وهي في فترة معينة ، هرعان ما
تصبح صناعة استهلاكية على قدر كبير من الرواج وعملا للطلب
الجماهيرى الواسع ، هذا إلى أنها قد أثبتت مقليل سيطرة فنيا يبدو
ولسولة الأول - لأنواع من الخطاب بالمعنى الأصل للكلمة ، الخطابية
الاجتماعية و « الأخلاقية » والفلسفية والشرقية وهكذا ومنها نظريا في
إمكانية ارتباط العمل الفني بالأيديولوجية (وهو قطعا موضع نظر ، ومن
الصعب تقى هذا الارتباط بدماء وكفافية مسلم بها) ، إلا أنها
استخدمت ومارت تستخدم ، أكثر مما ينبغي بكثير ، أداة أيديولوجية
صرخة مباشرة ، وبذلك استحوطت إلى مرج آخر من أنواع « الخطاب »
يتردد للكاتب كثيرا أن يدرجه في سلك العمل الفني ، كما يراه . وهذه
العقيدة التقليدية - أو الانحياز النقدي - هو الذي أمل الافتراضات التي
بدأت بها ، إذ يرى الكاتب أن العمل الفني - والقصة القصيرة على
الأخص - ليست « شرحة من الحياة » (الحياة شيء والعمل الفني -
داخل الحياة - شيء آخر ، فليس هذا بديها ؟) وليست « انعكاسا »
للمجتمع ، ولا حتى « انعكاسا » لرعى الكاتب (لماذا انعكاس ؟
أليست « فعلا » قائما برأيه ؟) ولكنها ، على وجه أخص ، ليست
« مكنة » صغرية مصرعة بحكمة التركيب ، تدور ثروسها الصغيرة في
قواتها وتدفق وتلفظ في اللحظة المناسبة في مجراها الأخير للمعد لها سلفا في
« لحظة تنوير » كأيها من عمل الخرافة المهرة وعجلة اليد الخادعة ، (حتى
لو كانت « لحظة تنوير » معكوسة تغير من كل السياق وتلقى عليه حزمة
ضوء ملائمة غير متوقفة كما تذهب إليه بعض طرائق التحديث الأخيرة) .

وانحياز هذا الكاتب يأتي ضد الكفاءة المقررة في الصنعة ، والحدق
في التركيب ، فلعل الشرح الدقيق في الصنعة ، والشق الصغير في
البناء ، هو كمال لصنعة ونظام الفن انشئ للنور المصقول للعلاق
بإحكام على ذاته آلياً جلياً ، وهو - بحكم تقييمي مسبق ولكنه ، بما
أرحو ، مدعوم بالاستغراء والتأمل الضبور - مناهيا هو جوهرى في

وقد كان من الصعب ، لأسباب عملية بحتة أن تتناول هذه المقالة أعمامهم - أيضا - في تلك الفترة .

إذن ، فإن المرجع الاجتماعي العام لوعي هؤلاء الكتاب من جيل السبعينيات هو المناخ الذي لا نجد بأسا - بل قد يكون مفيدا - أن نذكر به : كانت هذه حقبة هزيمة الآمال الكبيرة ، وعقائيل تحريق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتصادم الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، وانسحاق المزيمة بكسر محيد ولكنه مؤقت ومعق ، ثم اقتحام القيم والاستلاكية والعطيلية ، واستيلاء فئة «الكومبرادور» على منهج «الافتتاح» الذي كان قد قدم وبعاد تقدمه الآن - على أنس عتصة الإنتاجية وتوطيد التكنولوجيا ، وسيادة الإعلام - والعمل الاجتماعي أساسا - لفقر والموجة إلى قوات مخططها ومتصادمة مع المحاور الاجتماعية في الحقبة السابقة في حين بيئت مثلا كلمة «الاشتراكية» ومفهومها - أيا كان هذا المفهوم على أي حال (وتعدلت عدة مرات حتى أوشكت في نهاية المقدم أن تصبح سبحة السحرة) ، وتمكن البروقراطية . وهي حقبة هجرة أو خروج أو زيف المثمنين المصريين أولاً ثم قطاعات هامة من «المثالة» المصرية حتى عذب عليها توصيف «سلعة التصدير» إلى جانب أنها الواة المخصصة في الخارج العربي والعالمي على السواء ، وهي حقبة أزمة نظرية انصرية وتجدد البحث عن مقوماتها - وهي أزمة حقبة ومبررة في النهاية - بعض النظر عن جاسر ما من الاقتحام والتدخل المخطط المنعصر . وهي حقبة تصخم الغيبات واللواذ بمقولات متوهمة عن الماضي وعن السلفية المزدوجة ، شديدة السذاجة وشديدة التدمير - وهي حقبة انتشار التصخم وتمشي الغلاء الساحق والدخول المثابة وتورم الثروات المشبوهة . وهي حقبة انفجارات من العنف الوسيطى لها رصيد من منبات مطلقة . وعلى الرغم من تذبذب ممارسات ديمقراطية محدودة ومحدودة فهي حقبة استمرار غياب المثمنين - وبالهم يتنى وهي هؤلاء الكتاب - عن مواقع إعلان القرار وليس فقط مواقع اتخاذ القرار ، مما صاحب ذلك كله من ازدواجية سلم القيم القائمة ، على كل المستويات ، وتمتد القيم الأكفية السائدة باقتحام للمتجات الأخيرة «التكنولوجية» دون أصولها ، وهكذا إلى آخر معالم الصورة التي مازالت ماثلة في الأذهان

هذه الافتراضات ، والاختيارات ، والتحديدات للمرجع الاجتماعي التي أحشى أن تكون ، على اقتضاها ، قد طالت أكثر مما ينبغي الحال ، يمكن أن نبدأ - بقدر ما يستطيع الكاتب - في تبيين لمسات هذه الحساسية الفنية الحديدة كما تبدو من خلال أعمال معينة لكتاب معين من «حيل السبعينيات» ، في اتجاه الملامح الفردية واسمات العامة على التوارى .

والنسب الأعمى - على الألف باء - خطة تمثل غيرها من المخطط في هذا تناول الذي لا يعنى - كثيرا - «بالقيم» وإصدار الأحكام ، على أي حال .

لعل إبراهيم عبد الحيد من الكتاب القلائل الذين يمكن أن تكون كتاباتهم محلا لدراسة «معملية» في الأساليب «الحديثة» ، فهو منذ أن

كتب «حلم بقطة بعد رحلة القمر»^(١) حتى «القمح»^(٢) قد جرب يده عبر هذه الطرائق التكنيكية ، وتراوح بينها على طول فترة التكوين والتشكل هذه . نراه في القصة الأولى يصب موضوعا (تيمة) تقليديا في شكل يستوحى للنحى الذي كان ومارال شائعا ورائجا عند شدة الكتاب .

تجاور «التقليدى» في الخطاب مع «الطبيعى» ، التعيق السردى وتوهمات مقطعة من «تيار الوعي» الداخلى ، وجهة النظر الموضوعية الخارجية للكاتب المحيط العالم بكل شىء والسقوط فجأة في حلم بقطة موضوع على قاعدة التجسيم كأنه واقعة أوحادثة لا يأتى افتقار القصة إلى الإقناع من مجرد بساطة واصطناع التيمة - مؤلف مهدد بانطرد من يئنه لأنه لم يدع الإيجاز - الخط الذي استهدت كتابته - يحتم - وهو يستمع إلى محاصرة عن الدعوة للإدجار وتنوع الأوعية الادخارية - بأنه رائد فضاء يجمع الذهب - من على سطح القمر - بكلك يديه «ذهب» ذهب وذهب كثير ، معطش تبنى لتظفه الولية . بل يتأني من تراوح الصياغات الكتابية ويجاورها دون إشباع لأي منها ، ودون أن تصهر في وحدة أو تناغم كتابي ما ، ويتأني أيضا من محاولة تيرير حم البقطة وتسييه سرديا بأن «أمريكا طالعة القمر وروسيا ، وسابين الأرض .. لازم فيه فوق ذهب .. وهكذا ..

وهو في «صوت السقوط» يلجأ إلى تشكيل الحوار - أساسا - بين شخصيتين ، على عرى الحوار العنى ، المقطع من سياق الذي يحاول شاعرية ما : «يرفع أقال هومو .. يستطير الغضب العاصف . يستعوى إرادات المذاب . نبوية بنت إبليس ... شاهينار المكتنزة الردين الساحة النظرات .. هذه التكوينات المقصود بها أن تكون شاعرية وتجريدية تظل مع الكاتب فترة طويلة حتى يتخلص منها في قصصه الأخيرة . هي «شمس الظهيرة»^(٣) تبدأ القصة : «تطاولى قدامى يلغها أتون الوجه المراقا» (علامة التعجب من صد القصص نفسه) وفيها «الشمس نابع مقيت وموت معق» «فروى داخلك بعل كبركان أروع» وهنا أيضا تتجاوز الصيغ الشاعرية وتصبح اللاعية . «تكلم ياوجه أبى الحامد .. أمأمل أنت أم تسف» ثم لعنت مت من زمن .. تكلم بحكمة السنين التي استنظفت بها جردور الطرائيت .. إلى آخره .

أهمية هذه القصة أنها - بما أعرف - أول محاولة له لارتداد مباحث جديدة إلى حد ما وغير مألوقة تماما ، من الحساسية القصصية ، ومبرة إبراهيم عبد الحيد - يشاركه فيها ، ويوعلى ، محسن يوسف ، على الأحص . وآخرون ، إنه يقيم مشهده خارج المشاهد التي استعرت كنية من شوارع المدن وحوارى القاهرة ومكاتبها ومقاهيها ويعطون نفري إلى آخره ، والموقع هنا هو بما يبدو . فليس مستق ، ملاحظات الإسكندرية التي تقع - وهذا أساسى - عتر يدراك الحال الصعابده وعائلاتهم وقد حملوا كل تقاليد وعيهم بالشرف والتأثر ليعرض يد يثي طيعها معادية لهذه التقاليد : «حجرتنا مالهار يدحيا أعراب» «نحن غير موجودين» . لقد «متنا» .. ثم ينهى الحوار بالمقطوع الذي يدور من جانب واحد ، لتدخل الكتابة فجأة في غور عمران - الطفل - «لستجلب صقور الثار تخلق فوق الماء المهروم . أنا عمران يا أبى

النهاية ، بعد لآى - إلى صياغة متسقة وإلى رؤية محددة وغير مترهلة ، سقطت الزوائد «الشاعرية» وصفا الشعر الخامير وأحكام التكبيك ، وجاء قدر ضرورى من الفكن فى الصمتة كان مفتندا . (ليست هذه أحكاما بل توصيفات) .

وما من كبير جدوى فى «حكاية» موضوعات القصص الثلاثة : «بيت وحيد» حيث يظل البطل من شفته فى بيت يبدو كما لو كان غير مأهول بالسكان ولا بالزمن نفسه - وإن كان الواضح أن الزمن هو «الآن» الاجتماعى للراوى - على مظاهرات شبه جنسية تدور فى حارة مواجهة محددة بدقة «جغرافية» شديدة ، بينا بواب العمارة موصد عليه - طيلة ثلاثة سنوات ؟ - يقوم بوظيفة حارس غائب بل محبوس . و«القفلة» حيث يقرر البطل «بعد عمل عشر سنوات كموظف حكومى لا قيمة له فى مكتب مزدحم» .. «أن ينظف الدنيا» ، بترية القنفل فى قبلا منزلة ونائية ثم إطلاقها على أكوام القذارة فى المدينة الكبيرة ، فهذا هو دوره واختياره العظيم ، كرجل عظيم . ولكنه بعد ترتيبات حريصة جدا وعناء تفصيلى يحسب لكل شئ حسابا ، يجد فى اللحظة الحاسمة أن الأقفاس التى أهداها - ككفالات ضد الفساد والقذارة والتسلل - غاوية جميعا ، وليس فى أى منها إلا قنفل واحد ميت . ولكنه «لم يبتس» وتنتهى القصة بموقف حمل يفكر فيه محل مشكلة العربة «نصف النقل» التى حملت هذه الأقفاس ، ومن المنوع والمشتق مع نفسه أن يكون الحل غير قائم .

فى «المسك»^(١٢) نجد رجلا له وظيفة غريبة فى السفر فوق سطوح القطارات - جيت ودهابا - ليتغيب النصوص والمخلاء ، عبر عشرين عاما من كل الحروب . وهو يصادف ، مرة واحدة ، امرأة كأنها حلم : ولم تكن قاسية ، لكنها أبدا لم تكن فى تناول يده .

فى هذه القصص مناخ جنى لا يحسنه العين ، ولكنها عتبة لا تنصى إلى اللامبالاة ، واليأس ، والعقم ، الصياغة والقيمة هنا متضارفتان لكى تتكلم - برهافة وعلى استعلاء ، كما ينهى - رسالة رفض واحتجاج على الإطار «الاجتماعى» الذى تدور داخله القصة - فى عالمها الخاص - وفى علاقاتها الواضحة بالوضع الاجتماعى الخارجى عنها فى الوقت نفسه . ورسالة الرفض تحمل فى داخلها عنصرى السلب والإيجاب ، معا . والتكبيك المعنى المؤلف يجرى بسلامة ورقة . وهو منتج - فى داخل المصطلح - فلم تعد حيل التفسير السردية ضرورية ، ولكن تفاصيل الواقعة العينية ، على العكس ، معى بها جدا ، مهمة لأنها تقع على التقاطع بين «الواقع والوعى» ، والكتابة قد أصبحت قاطعة ومضبوطة بنورها الداخلى الخافى عن اعتبار زاهد ورقى للكلام والحلول ، والتزاوج بين مواقع أو وجهات النظر الداخلية والخارجية أصبح سلكا متناغما .

والفردات الأساسية ، فى هذه القصص ، حركية . يمكننا أن نستشف ذلك فى استخدامه عناصر متحركة بطبيعتها : القطارات ، عربات النقل ، السيارات ، الأنويسات ، الطائرة . وهكذا ، ولكن الأهم فى هذا أن الحملة عنده جملة فعلية ، متحركة تدور وتنقل عبر الأضال التى تسلس له فى مساراتها دون عوائق فعلية ، دون قيام

آء .. لماذا عاصت ساقاى وحدى حتى الركب ؟ » والقصد القصصى هنا واضح وقريب ولكن هذه الكتابة «الشاعرية» التلوين لائق ولا يمكن أن تنى بهذا القصد فهو - من ناحية - إدانة لقيم تقليدية من قهر المواضعات القديمة فى موقع لا يمكن أن يتفق معه ، وهو - من ناحية أخرى - تعاطف معلى عنه من الكاتب مع كل من القاتل للمضطرب - بطولته هو مقصور عليها - إلى إغناظ طقوس التار ومع ضحية هذه طقوس ، وفيها صدى عفيف من فيدرا القديمة موضوعة فى سياق الصعيد ، محبوة من الأب والأخ ولكنها تذهب قربانا لقدر اجتماعى لا يقاوم . إن صرامة التبعة وصلابتها لا يمكن أن تؤنى أثرها ، لا يمكن أن «تعمل» (إن صحت هذه الكلمة) عبر الترويمات الخفيفة الشاعرية

«مواقع» الحساسية القصصية عند إبراهيم عبد المجيد هى ما يستدعى أول انتباه : ملاحات الإسكندرية ، «مزلقانات» السكة الحديد النائية المعروفة فى «الرجل الذى يهوى قهر العربات»^(١٣) «والشجرة والعصفير»^(١٤) والمنشئ فى المدينة العربية فى الخليج ، على الأرجح ، حيث يقم مصرى مهاجر للعمل مع باكستانى فى «اليرم الأول»^(١٥) والزسنة البحرية فى ميناء من موانئنا غير مسى فى «الفلشين»^(١٦) وبيوت المعرلة فى صواجر مفرقة فى «بيت وحيد»^(١٧) ، «والقفلة»^(١٨) ولكن أهمية الموقع «مترجما بالوعى» ليست فى جذة الدبكور الخارجى ، ومعاجاته ، بل هى أساسا فى صياغة هذا الموقع «مترجما بالوعى» الذى يجامر القصة ، أو مأخوذاً خبر هذا الوعى ، ومتناظراً مع العناصر المعطيات الأولية لهذا الوعى ، كما شاهدنا فى «شمس الظهيرة» وكما بنأكد ويرسخ على خبرة الكاتب وتضج ممارسته ، فى قصصه الأخيرة .

وسوف يخلص الكاتب ، فيها بعد ، من الخطائية فى «تعليقات عن الحرب»^(١٩) «والرهبة فى الانطفاء»^(٢٠) بما تطوى عليه الخطائية من حيل سردية قريبة المتناول لتضم الأحداث وتعطيها ، واقتباسات من رصيد قراءات متنوعة ، ونحشية هوامش ، وتوثيق تواريخ ، وحوار مقطوع بأنى من طرف واحد ، وتغريب فى السرد المبني : «اتسمت بشامتة .. رأى اناس مزدحمين حول جتته الباسمة» ، أى من طرائق التكبيك المسى بالحديث والذى أوشك أن يصبح - كما هو معروف - تقديدا وهائيا

وسوف يمر من خلال فترة من الصياغة التصيرية الحادة فى «لوت» فى أربع حكايات^(٢١) مثلا ، حيث نجد التشويه الصياغى المتعدد ، المؤثر ، للأحداث والصور ، تتابع الحمل القصيرة جدا ، حذف حروف «مطف وأسماء الوصل» ، إغماء تشخيص الحوار ، استدرافات وتلاحقات الصور بطريقة التضييع والتركيب السبائى فى صور مفرقة جدا إلى حد الانبعاث والتضخم الشامه وأخيرا النهاية المقروصة التى تكررت عن الكاتب ، التجوى الداخلية للبطل الذى مات - قبل هنا - تتكلم إلينا - بعد الفعل - لحظة موته ، على غرار المصطلح القصصى القديم المقلق ، لا لأنه مصطلح غير «واقعى» - المصطلحات كلها لا صلة بينها والإقناع «الواقعى» - ولكن ، أساسا ، لأنه غير ضرورى ومتريث .
رى فى القصص الثلاثة الأخيرة التى تناولها هنا ، وصولا - فى

الأسماء - أسماء الجواريد أو الأشخاص - حواجز أو حدود ، فأسماءه أساساً أدوات ولحركة ، وحضورها مرتبط بالانتقال ، والصغيرة ، وحملها الفعلية جعل مفصلة ، تترايط بوصلات مألوفة معروفة : « حين » ، « الظرفية » ، « لأن » ، « السببية » ، « رغم » ، « الاعتراضية » ، « لكن » ، الاستدراكية وهكذا . وهو يؤثر أيضاً فعل « صار » الذي يندر استخدامه في لغة القصص الخرافية الآن ، لهذا كله في التحليل الدلالي قيمة الظاهرة .

في قصة الأحيوة « الشجرة والصافيير » غير المنشورة عردة إلى منطقة يعرفها الكاتب معرفة جيدة ، ويثرينا بها ، هذا العالم الذي له موقعه من مرقان سكة حديد وعلى معترك عدة طرق : الشوق إلى « قيم » قديمة بمعنى أنها قائمة ، واقتحام « قيم » آتية وجامدة وكاسحة ، والصافيير - على أنها صيغة قريبة جداً وسهلة إلا أنها لها ناعمة الاندماج في بنية القصة كلها .

وإذا كان مما يسترعى النظر أن الطفولة عند إبراهيم عبد الحيد عالم مفقود تماماً ، لدينا ، فليس في كل ما عرفته له من قصص قصيرة قصة واحدة ترجع إلى هذا العالم الذي يستوى معظم كتاب القصة القصيرة عندنا ، فإن الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو خلافاً ، بل هو المنأخ السائد في القصص القصيرة التي كتبها جبار الجبلي الحلبي . من بين خمس عشرة قصة أعرفها للكاتب ، تدور تسع قصص في قلب هذه الأشواق الطفولية ، وتتخذها بؤرة لها ، ونجوم قصتان حول نجوم هذا العالم . كأنها قد طمست عنه لثوبها ، وليست له إلا قصتان فقط تفعل في فلك الكار حفا ، وقصة هي أمثلة ، أما القصة الباقية فكأنها بحكمة بعين طعل ، ولهذا تمصيله بالطلع .

هذا « المشهد » الطفولي المتكرر مأخوذ في ضوء ريفي مخفف شفاف له صابته الخاصة ، وهو مشهد حنين إلى ريف الطفولة - أو طفولة ريفية مصفاة ، وتتقطر بنوع من العاطفية المنعشة التي تخلو من الصلابة والقسوة والقيح - وكلها مقومات لا يمكن أن تفصل عن عالم الطفولة وإلا خامرنا بالوقوع في زيف معين - حتى نشئ أن نكون ، أحياناً ، مواطنية صراحة وإن لم تسقط تماماً في مروعها ونهدها .

ويصور الكاتب ، صراحة أو على استخفاء ، منحنى ضرب الأمثلة وقامة المقابلة والمخارية ، المباشرة ، التي وإن كانت لا تضع لك أحد طرفي اطار موضع التقرير الفج إلا أنها تضعه ، بوصوح ، بأكثر بكثير مما يربح البناء القصصي ، بل تصل هذه المقابلة المخارية إلى حد إجمال القصة بمسود بنوعها ، بلا ضرورة ، كما يحدث في كل من « البياح »^(١٤) و« الخنازير »^(١٥) والعنوان وحده هنا يجعل على القصة . « البياح » أمثلة قوية على التردد ضد القهر والنشوء ، وهناك كلبان في غاية الشراسة والصرابة يرهبان الناس في المخارة كلها ، ويهددان ما هو طيب وحمل ، ويسوقها كسبح عاتٍ يمرض بها سطوته حتى يبرى لهذا كله في واحد بطون : « من يدعه .. التعت سكين حادة » ، التعت بشدة ، فإذا بالعجوز للقهور « يزغق ويدمع فرحاً » والفتاة للمهانة « قد عادت .. مشرقة الوجه فرحة » ، « وقال سعيد ثقته » في الهابة « اقتحموا الدار بلا خوف . هكذا قال وابتم » كل قاموس القصة هنا

لامع « بشدة » - وهو ما ينطبق على كل قصصه محدود متعادلة - والأبيض يقابل الأسود بقوة ، هذه هي القصة - لأمثولة التي كأنها بحكمة بعين طعل .

ولا نخرج « الخنازير » عن هذا النحنى في ضرب الأمثلة إلا بقدر أكبر من غنى لفردات القصصية ، واقتراباً أوثق من صائبة الكاتب الكامنة وللاثلة ، وما رالت الشخص والمشهد أشبه بالمدح المثالية بها بالتحديدات العيبة ، فالسماء « ورقاء صافية » ، و « المعجوزات عجبات طيات » ، والزوجات العلاحات « مجربات يغربل القمح » وهكذا وهناك صيغة تعدد الأدوات الريفية بمجرد تسميتها ، والاستعارات المتكررة المطلقة على ذاتها ، كأنها أشياء صلبة لا تتنحى يا شعاعها على مناخ المشهد كله ، « الوردة البيضاء » استعارة ماثية تزداد في قصص الكاتب ولكنها تزداد ، فقط ، ولا نستطيع أن نحلق لنفسها تساوقات وإشعاعات وتناعات تعطيها وجوداً يرف عبيته ، و « لينة » تفق أيضاً هنا - كما تفق في قصص أخرى - استعارة كان ينبغي أن تكون حية ، متخلقة ، وبالثال عيبة بالإيحاءات ، ثم تنجم الخنازير ، استعارة أخرى شديدة الوضوح وشديدة القرب ، ومن ثم فهي شديدة الجريمة لنفسها ، لا تنتهي إلى شيء : « تجمعت الحيوانات الهيفة برؤوسها المخروطية الشكل .. تجمعت .. زحفت .. زلت الهر ، صرح الجميع في هلع . الهر . دامت السمك المص » - مرة أخرى وأخرى استعارة متكررة مسدودة - « وأثلعت الوردة الصغيرة البيضاء » . صرخوا ، تراجعوا .. دخلوا البيوت » « ماتت الصرعات في الخلق .. وارتحلت البيوت » هذه كتابة ترم نفسها بنفسها .

فإذا فرغنا من هاتين الحكايتين الأمثلتين ، فلا بد أن نتوقف عند قصتي الكبار البعدين عن عالم الطفولة الريف المثقلى به والذي يستوى الكاتب و « الجريدة »^(١٦) قصة موظف على المعاش يعيش في داره التي هي « باب واحد .. حجرة واحدة » على قراءة الجريدة ، صفحة صفحة وحرراً بحرف ، ويموت في وحشة شيوخته وحده ، بين أهرامات من الحرائد ، ولم تعد حياته ولا موته كلها وكلامها ، إلا بقذنين من أبعاد الجريدة ، حتى يجده الجيران « محمداً على السرير ميتاً .. » وهالهم منظر الحرائد العديدة « .. وعلى الحائط شرائط طويلة من مس صفحات الوفيات .. شرائط طويلة وصور كئيبة .. وصرح الناس رعباً حيناً رأوا .. الفئران تفرق من بين أرجلهم في فرح » . مازالت لغة الاستعارة - مقبولة إلى حد ما ولكن ليست شديدة الرفاهة على أي حال - هي لغة القصص . أما « الحارص » وهي غير منشورة ، قصة تخرج عن المدار الذي عرفه في قصص الكاتب الأخرى ، وهي تحته الوحيدة التي أعرضها في لغة السرد التقليدية الواقعية ، والقصد فيها موفى به و « واضحاً : احتراز حائر الحياة ، عن طريق المرأة التي ليست جسا صرفاً ولا حلقاً خالصاً مع ذلك ، بل فيها نوع من الرحمة يتساوق مع أقراص « الرحمة والنور » . في قلب مقبره يتحدا داراً له حارص لمقابر ، اختار بنفسه هذه الوظيفة . للقصة في تيمنها ولعلها رقة خاصة . اختصت الألفاظ « القوية » والاستعارات الناتية للمقحمة . وهبطت نسمة العناية دون أن تحنى . وتراوحت طرائق السرد التفيدية من حوار وحكي وتوصيف ، في محرى هادى ، بل جاءت قصة متقنة ومحبة ، في وسط

المقابر ، نعمة الدعابة والمقدرة على السخرية العطوف بالذات وما لآخرين وبالمصير المصروف .

ومن قصص «الكبار» أيضا قصة ظا قصد يمكن أن يوصف بأنه مجرد تأثير محزن مثير للراء ، وليس مأساويا أو قاتعا . «دالما الموت»^(١٧) قصة عامل التسيج الذي يهاجر إلى مدينة حرة بحثا عن التفريغ الملون والمسجل والبونجاز والفساتين وقصصان التوم لامرأته البشعة ومفرش السرير والحلاط .. الخ وعلى الرغم من الخيل الأسلوبية التي يتمتع بها الكتاب المحدثون : التفطيع ، ودع عناوين الفصول والمقرات «رسالة إلى صديق» ، «قالت الزوجة» ، «حارة العصري» وهكذا فالقصة تجري تجري التقليدي الذي عرفناه في عشرات من الحكايات الخسبيات ، هي تعليق على ظاهرة اجتماعية ، مجرد ، وخارجي .

عندما يدخل الكاتب أرض «الكبار» لا يجد إلا طرقا مطروقة من زمان .

ول «زينة» تذهب الأم الرضبة لتدفع «المصاريف» لابنها في المدرسة ، والموضوع وإن كان مستمدا إلا أن التزكية حادة مأكرة ومؤثرة عاطفيا حتى إن غصبت لأبك قد تأثرت ، كما تغضب لأن عبيك تمرورقان بدمع عاطفي وأنت تشاهد فيلما «مؤثرا» ، تغضب لأنك في الواقع خدعت عيلة «ستمتالية» سهلة . ولكن القصة بتقدمها التوهم لكامل مع البطلة المؤثرة ، الأم الرضبة التي لا ترحل بمقدرة المحاكاة الكاملة من وجهة نظر «مباحية» ، من جانب الكتاب الرقيقين من أهل المدن ، الذين بعد بهم العهد بطفولتهم ، هذا كاتب مارال بحيا - قصصيا - في بؤرة طفولته حقا ، وتتقد القصة أيضا سلامة ممة اخوار ، هذا عنصر لا عاطفية فيه ولا تغلب ، بل «صادق» في صباه ، ومن ثم مكتمل بذاته .

على أن الجسم القصصي الكبير للكاتب هو على وجه التحديد تلك المستوحيا الطفلية للفجر حياة ريفية كأنه لم يحدث قط ، بعاطفته الضروس ، بدءا من «الشط» أول ما قرأت له حتى «الموت والعصافير»^(١٨) التي تنقل مناخ الريف إلى حجرة فوق بيت في المدينة ، وعندما يموت الأب ، وبدن «ترزق العصافير بشدة»

في «الشط» يمكن أن نرى بوضوح خصائص البدايات في اكتشاف هذا المشهد الريفي الضال الطقوس : التكرار النصي ، وثراسي البناء (يس البناء دائريا ، كما يبدو أنه المقصود بل هو مجرد ترادف أو تردد) وأخيرا النهاية المبهكة أكثر مما ينبغي . سوف نرى في هذا المشهد القصصي فيما بعد ، كثيرا ، عناصر أمنا المقلدة ، والحياة التي تمرى الرجال وتأندهم تحت الماء ، والكتاب وشيخه ، والسوق الريفي وما يباط به من آمان وما يسفر عنه من غيبات ، والجددة أو الأم - دائما مهشمة أو مريضة أو مهارة ، والأب الصابر للكوب ، والست الصغيرة التي كأنها حلم ، والأولاد في لميم على مجاري الماء والفيضان والأجران .

في قصص المشهد الطقوس إذن : «الثقة»^(١٩) «وهذا يوم طيب للحياة»^(٢٠) «وعيدان الخيل الجافة»^(٢١) «زينة»^(٢٢) و«القيح والوردة»^(٢٣) و«شجرة الزمان»^(٢٤) و«قرط ظني صغير»^(٢٥)

و«التابع والحسان»^(٢٦) تنوعات على نظم أساسي واحد : التوق العفوي للعودة إلى هذا المشهد ، حيث ، لأحزان والمتاعب بل نحن قد صُفيت من حدثها ومباشرتها وأخرج منها تغلها عن طريق النص الشعري الذي لا يتورع عن استخدام صيغ التعجب والتفصيل ، والتجوى الداخلية للتجربة للذات أو للمير ، وإدخال التفصيلات الأرضية الواقعية ، والطعم يحمل الحوار الرقيق القصيرة ، ثم التأثيرات العاطفية المدروسة والمدموسة بالحكام وقوة ، والمجوء إلى لأليجورية الصريحة في «الوردة البيضاء» أو «الحسان» أو «العصافير» أو «السك النصي» أو «النحة» استعارات تجريدية تقوم مقام معاني مجردة ، وليست حصورا قصصيا يتمتع هذه الدلالات بقوة تخلفه

والتقاء مع غناية الكاتب وعاطفته ، فإن العلاقة بين الطفل المائل دائما في بؤرة المشهد والأب أو السلف لا تأتي قط في سياق التهر الأبوي ، أو المسطرة السلفية ، حتى في غمار الأزمة في هذه العلاقة ، استعاض الكاتب بهذه العلاقة الفهرية بطبيعتها حيلة سردية هي أقرب إلى الحيلة النصية نفسها . (ليست نصاية ، بداعة ، لأنها مصاغة قصصيا) وهي تهيم الأب - أو الجددة أو الأم - وإسقاطه ، عوضا عن الطفل نفسه ، في هوة العجز وقلة الحيلة ، يبا للطفل قدرات وطموحات ونمققات تقرب من الخفاق (المعجزة ، الفعل ، يصدر عن الطفل أساسا لا عن السلف) والحلم يتجسد ويظهر ويكسر حاجز الواقع [انظر «التابع والحسان» على الأنص].

وحق في «قرط ظني صغير» ، وهي قصة محكمة من حيث صياغتها ولوحاتها على السواء ، فإن الولد هو الذي يحطم القسر المفروض عليه من والديه (بأن يكون بتا خوقا من الحسد ، والموت في الظاهر وتأكيذا للعلاقة الأدبية الكامنة في جوف العمل القصصي) الطفل يتجاوز مرحلة التشيت الأدبية التي يتوحد بأمة عبر القرط القصي الصغير الذي لم يعد - هنا - مجرد استعارة جامدة معتمة بل صياغة مضبوطة نادرة في كل حنايا العمل القصصي وترجانه . وعندما «وقف الولد شال» ، وراعه البيوت والجر والإبل والنخيل والقياب يفر في عين الشمس ، لم يحفل ، ففالت له سر الحياة . إذا فوالدت السمك ، وأنجبت هاجر للخيل ، ومقط الندي ، ومخرج يونس من بطن الحوت . أمست بالقرط الذي أحبه ، قال في وجد : أحب نقوشه .. في أذن الولد قرط ، ومتقوش على القرط رجل ، والرجل بمسك ربحا .. لقد كسر الطفل الطوق الأدبي أخيرا ، وشمخ برمحه ، في شاعرية مقتصدة صالة

وعلى حين يتراوح معظم كتاب هذا الجيل بين الكتابات الهتمة ، تقليدية ومحدثة ومصطربة تأخذ من الحائنين بطرف أو أطراف ، فإن عبده جبر من القلائل - أو لعله أحد اثنين - من الذين وجدوا طريقهم ، من البداية ، وأعطوا لهذا الطريق جهدهم . ومن الممكن أن نقول ، باطمئنان ، إنه كاتب محدث ، وطبيعي ، بدءا من معامراته الأولى غير المشروعة حتى آخر قصصه القصيرة - ومرورا بروايته المدحرفلة «غريبك القلب»

في قصص هذه المجموعة سمات مشتركة وخصائص واحدة في الكتابة : اختيار الكلمات الباردة ، الغامضة ، الجمل المفاجئة المنسرة ، طرح تقرير قصير في جملة والرد عليه بتقرير متلفس أو منحرف عن مساره فليس بينها صلة تداع متسلسل ، نتائج المتشاهد أو الملقطات البصرية وجعل الحوار مع وجود لغوات لأفخرة لها ، التطلعات حادة لا غناية بتطويرها ووصلها ، نثر التفاصيل الدقيقة ، فيها يبدو كأنه نوع من اللامبالاة بأشياء العالم وأحداثه ، التحام مواقف حاسمة كأنها تولفه وعلاجها بلا اهتمام عن طريق التوحيد والتطبيع والتبديد ، ويترب على هذه الكتابة ، بنية الحال ، نفى العاطفة نفيا تاما ، بل ما يقترب من نفى الانفعال - كل انفعال - لأخليات التي ترج القلب كمعالج يردود فعل لميلها إلى وقائع عابرة ويعطي الانتباه عنها إلى الظواهر اليومية الصغيرة وإلى أفعال صغيرة لا معنى لها متكررة ولكنها لتلطف فجأة - في هذا السياق - لتجمل قيمة الرد : الرقص المتخذ قناع اللامبالاة .

تكتيك القص هو بالضغط مراكمة الصفائر ، الأعمال والالتفاتات الصغيرة لكي تتخلق من هذه الصفائر ثغرها قيمة ثقيلة وكبيرة . ليست سقوط العالم بل تجاوز هذا السقوط .

وإن يستلم الكاتب هذا النوع من السقوط المطلق، فإنه
يتعرض للإغراء، في قصص مثل «صورة جاتية غريب»^(١). حيث
تواجه القصة أهوال الوحدة في المدينة وقرعها بجلجاء غير مخرج في صورة
اسحات الشيخ بنودج الأب البت وحسب نصوص الجحيم والحيلة
السردية في الحلم مقصورة ومرسومة ومتعمدة ومن ثم فهي تثير ضرورة
وغير مقنعة، لماذا نحل ونغفل الحلم الذي هو - في السياق القصصي -
صحو آخر؟

وبعد الكاتب - إلى عالمه الخاص وإلى روحنا في قصته ومن هنا إلى الممره (٢٤) ، ولكنه الآن يعيش في غرفة وحيدة على سطح حارة قديمة مرتفعة ، ويعرف أنه يشتمل برسم صور الناس في المقاهي ، وهو يدور في جولته اليومية المتعبة في الشوارع ونزائده أشياح أعلامه الساقطة القديمة ويبحثه يليمون - ثم يخرج من دائرته المنطقه «وأخذ يمشى وقد طوى الشوارع الموحشة خلفه .. في منطقة ليس بها أى مقهى وكل نواقد يوتما المتجاورة مغلقة تماما .. واستدارت رقبته للوراء بهدوء ورحب » (نهاية) . هل هي صيغة أخرى «للمدرجة الأحبار في الحديقة ؟ » وعلى حين كان يوحنا الأول قد نظر إلى شجرة الزيتون وابتم ، فما نحن نراه هنا وقد سدت أمامه كل النواقد ، وأحيط به ، وأطبق عليه الرعب ، والهدوء . النصفة هنا بلغت اكتمالا واتساقا لم يحدث في القصة الأولى .

أما «الوداع لأج من العشب» (٣٥) فقد بدأ فيها تمييزاً لغير خاصة للكاتب تبتق فيها دقائق من الحساسية الشعرية بعد أن صغيت ونظهرت وصطفت بغمتها ، إلى جانب ما اكتسبه من قدرة على صياغة كتابة التبييد والتعجيد المألوفة عنده ، ومن ثم جاءت إلى عملية السرد حرارة ملبة كانت بمنجدة وكانت تسيطر إلى خضوع عاطفي في قصص سابقة ، وهو ما نراه كذلك في توأم لهذه القصة هي «سوق السيلة» ريب (٣٦)

أما القصص الثلاثة الباقية التي قرأناها له وهي قصص أخيرة . «هل رأيت محطة الإسكندرية» و «الأبيض المتوسط» ^(٣٨) و «القطار ذو العلاف الأزرق» ^(٣٩) فهي عودة ناجحة إلى فلك قصص المربة واللامبالاة والاحتجاج على الأسرار ، بالإدراك والمواجهة

إن جملة مناقش الحساسية التي يرتادها عبده جبر ، بكتائنه الشميرة ، هي في تعميق هذه المناقش ، واحتياط نجوم عينا ثم يصل إليها كتاب مثل بهاء ظاهر وإبراهيم أصلان ، وليست حساسية النظرة الصاحبة الباردة عندهم مما يمت بصلة إلى « الرواية الجديدة » مرسية ، نظرهم تحمل غصبا مكروما لا تملك إلا أن نعرفه ، ومحاولة التقريب بينهم وبين « الرواية الجديدة » إنما هي أخطل للأموور عن صوابها .

إن تخصيص مناطق الحساسية النفسية والتعمق في مواقع محددة ،
ومحدودة منها ، ومواصلة الايغال فيها ، هي القسمة الغالبة في إسهام
جيل السبعينات .

ولا يصدق هذا التعميم - كما يتربى على كل تعميم من مآخذ -
بقدر ما يصدق ، خاصة ، على الحسن بن علي .

وأول ما يجب ، وبأنى بصدمة منشة ، عند الكاتب ، لفته .
وإذا كان اصطلاح « الكتابة » الذى استخدمته هنا إما يقصد به مجموع
الوحدات التى يقيم بها الكاتب عمله اللغوى ، العلاقات بينها من ناحية ،
وبها ومراجعتها الاجتماعية والنفسية الخ من ناحية أخرى ، فالواضح أن
اللفظة - بهذا الاصطلاح - مقروءة أساساً ، ولكنه علامة شائع ومتغير فى
النص بلا انفصال عن المعلومات الأخرى

وعن يونس يبدأ ، من قصصه الأولى المنشورة ، بمغامرة بهيجة في اللغة ، مظفرة لها وقع النجاح ، هي تهجين ، وتطويع خاص به وحده ، بين الفصحى وعامية الريف الساحلي بالتصديد ، ونحن نعرف أنه من عائلة صيادين بدمايط ، ولكننا نعرفه على الأخص من خلال هذه اللغة التي ينتجتا ويروضها وسلسها ، فتجعل من عالمه انصى كيانا مضموا وحضوراً قويا .

في مجموعة «الأمثال»^(١) تحصل قصته «الأمثال في الكلام
نظري»^(٢) ، حول محاور من ستة أمثال يبدأ بها ستة فصول مترابطة ،
وتأتي الأمثال ملغتها العامة «التي يأكل حنوتها يتحصل مرثيا» ، «التي
يجسرك مالك بجسرك روحك» و «ماحدث بقول على عمله حمص»
وهكذا . وسوف نجد في القصة تعبيرات مجازية مثل : «ثوبها محرق
لحمها يان» ، أضرارها لكل عين جشعة» ، «وقعت لم تحط منطق» ،
«الحركة الوحيدة هي البيون التي تخط بؤبؤاتها» ولكنها ليست مجرد
برصيات وتوشيات للزخرف أو الإبهار أو نقل أجور ، ليست حلا
شكلانية ، بل هي صيغة للبناء الشكلي تنبع مهمة ومهمة أساسية في
العملية الفنية لمجموع كتاباته كلها ، في هذه القصة استخدام الصيغ
أوشكت ، بذاتها ، أن تصبح قوالب جامدة مثل صيغة أبي زيد اللّحلي
(وخاصة في شعر الخمسيات وما بعدها) وأيوب ، وشاعر الرماية ،
ولكن إعادة ترتيب هذه الصيغ في سياق خاص هو الذي يثب فيها حياة
صية لها حرارتها عبر المألوفة ، واستعطار الدلالة من هذه الصيغ له

منطقه الخاص في العمل وليس تردداً أو إرجاعاً للدلالة الغالية الشائعة المسلم بها ، ومنجأة الصياغة هنا لما دروها في داخل كثافة المادة الخام تنق ، يثقلها ، كل تجريد الصيغ وتعميمها . وفي « البحث » تشكل هذه المادة الخام الثقيلة تحت ضوء قادم من عالم الطفولة الأثير عند معظم كتاب هذا الجيل . ولكنه ، على الأصح ، اختزال للهموم التي يثقلها وهي الكاتب بعد أن تجاور هذا العالم وإن لم يكن قد خرج منه بالفعل ، بحيث تصاع في سياق له مفردات طفولية تحمل صبه هذه الهموم . ليست الصياغة هنا صياغة تذكرو أو استرجاع بسيط - هل أقول وساذج أيضاً ؟ - بل عملية كتابة ، عملية استشراف معكوس ، تدفق مياه القوات بين وعي « صبح وتكشف طفلي » حبة وذهايا غير المظنتين دون حائل زمني مفروص ومسبق . فليس ما يميز العالم الطفولي عند محسن يونس شاعرية ما ، ولا وستاجيا حنين ما ، أو حتى استرجاع للكوت معنود بل ما يميزه مثوله الآن مرتبطاً بوعي الآن ، ودلالة هذا الارتباط أو الاندماج أو التشرب المتبادل . والجنه في هذا العالم ليست صيغة مقتطعة من حكايات الجدة بل حضور مثقل بأشواق وطموحات وأحزان الرجل لا الطفل ، دون أن تفقد طفوليتها مع ذلك بل تنرى بهذه الطفولية .

وتنصاري هذا الموقع من الحسابية الفنية الجديدة عند محسن يونس بيت جغرافية أو طبوغرافية ، أي ليست « واقعية » بالمعنى القديم المهجور ، لا أريد أن أقول ، ببساطة ، إن شاطئ البحيرة « ومركب الصيد ، وتعريشة القرو . والمدره . والحوش ، هي مجرد قيم استعارية » أريد أن أقول إن تركيبها في النص تعطيها دلالة أصنى وأكثر تفصلاً من المقابلة الاستعارية ، فهي تقوم مقام المفردات اللفظية . معنى أكبر ، لكن تشيع معنى غير مفصّل عنها بما تفصح عنه مفردات القاموس من تحديد ضروري ، ولكنها تؤدي رسالة معرفة أشمل وأبعد غور في الوقت نفسه ، لا يثقلها إلا عالم فني ، وسوف يكون في احتزالها إلى تقريرات نقدية بفقر ضروري ، فافا كان لا مفر من التقرير النقدي لهذه المعاني هي ، أساساً ، توق إلى رآب الصدور بين مرق العالم في هذه الرؤية ، مرق الطفولة والنضج ، بحالة كثر الرق وأحوال الليل ، حلم « عدالة وظاهر الفهر ، الحنان والشر ، وهكذا .

في « حلم أم علم »^(١٧) تعود الحاجة رمزية إلى بيها في الليل . وفي الطريق نجد طفلاً صغيراً يبكي تحسك ، كما تجرى الحلوة المأثورة . فيستحيل في يديها إلى ذلك العزيت الثقل الشرير ، وعندما يدمها المرض ترمسه وتقاوم شيانة الصغار وتثبت أمام الهمة ، وفي « البر والبحر »^(١٨) خلق جديد للعالم الذي يواجه ويتقاطع مع عالم الحاجة زمرية ، « صيد في البحيرة والحياة على البر ، هم الزوجة المتركة على البر ، وهم بيع روق البحر ، وشابك العلاقات الكثيمة والمعدة في عوى فريد ، ويحار هذه العلاقات - وفي كل هذا العالم النصى - وعي حسبي حاد شديد اليقظة واحية - بكل مفرداتها - تستشرى حفا عند لكتاب ، « ليست مستشرية ، دائماً - في مواجهة الأحوال ، وعند كل الخوف بين مرق العالم ؟ ألا نخدم ، دائماً ، في مواقع الجسم البهية » هد من سرار وعي لكتاب تدور في هذا الفلك إدد قصص مثل « الحزن »^(١٩) و« والدهس مستعر »^(٢٠) و« والكبار »^(٢١) و« حكايتان عن

مقابلة عراي مع الخضر »^(٢٢) و« المولاية »^(٢٣) فلك التناقل بين طفولة الوعي ، ووعي الطفولة . أما الملك الثاني فهو عمة الانعصال المكرس بين الطفولة والشباب ، وبالتوازي ، بين القرية والمدينة ، بين « البداية » الحصبة (إذا شئت) أي بين ثقافة القرية لساحة وعمق حصرتها الخاصة . واقتحام المدينة بقسمها الجديدة « نعية (والمداية صبا) » ، ولست المحنة هنا عمة تقيم بغير ما هي مارق في الكتابة نفسها أيضاً . إذ يتحلل السيج المماسك الذي فرضته - عن طواعية - تبعة لملك الأول من القصص وتتكس اللغة الخاصة هنا إلى حد ما ، فتعود إلى الصياغات العادية المألوفة ، ويظهر ويرداد الشرح عميقاً في الباء نفسه فيحدث ثم توار بدلا من التآزر الآخر ، ونضاد بدلا من التناظر القديم من قصص هذا الملك ، الداخلي والخارج ،^(٢٤) و« أهل القرية يرحلون »^(٢٥) و« الإنجليزي »^(٢٦) و« المدينة رجل غل »^(٢٧) .

من أبرز القصص التي تدور في المسار الأول قصة « الحزن » حيث ترفض الأرملة المشاة التي مات زوجها في البحيرة أن تقتل جسدها حرقاً عليه . طقوس مآتمها الخاص حبة خالصة ومطرودة وحزنها جسدي وعصوي حتى التنازع ظهر رفض الأحشاء نفسها للفقدان ، وهو حس كار به لا يمكن أن يدجن في خلاف تقليدي من العادة والشعيرة لكي يمكن السيطرة عليه واحتراؤه ، الحزن هنا حس لا يصرخ له ، وفي « والدهس مستعر » يعاد تمثيل العمل الحسي ، في شكل إيماي ، وعلى مرأى من القرية كلها ، والطفل هنا هو الذي يعيد تشخيص حادثة ، انطلاق حماره القوى العاني الحوية فحرب الجدة آمنة ، وهو يركب ناعسة - التي تمثل دور الحمار - لكي يرى أهل القرية كيف جرت الحادثة . وناعسة « تنزل دموعها والولد يركب بعير . ويرفع العصا بضرب ويتحرك من أمام ومن خلف . ظل راكبا وناعسة تدور » التبل الجسدي المعاني هنا لا يتصل عن لمس من العكاسة السوداء التي سوف تراها في « المولاية » . وإذا كان الجنس في القرية - في هذا الدام القصصى أساساً - ليس مقولة بيورثانية تطهيرية محاطة رائحة ، بل قيمة أساسية صريحة وغية فهو أيضاً ليس محطاً شفيهاً مصقولاً وليس مثلاً محقوناً بشحنة من التوثيمات شبه الصوفية كما يحدث في كثير من الرؤى القصصية العائمة ، ويصححه دائماً هذا التبه لما في الفعل الجسدي - على مستوى معين - من عناصر تستدعي متعة العكاسة والسحرية أيضاً . وتوطعات الكاتب على هذه التيمة متعمدة ومضيئة في « حكايتان » حيث يترادف - والمقصود هو الترادف لا الاندماج ولا الاندماج - إحباط جسدي مع إحباط عام . وإذا كانت صيغ الخضر و« عراي » و« أبو زبد » تأتي هنا ، مرة أخرى في العقد الذي يسجبه الكاتب . إلا أن ثم فجوات مارالت متروكة في هذا السيج لم تملأ ، فالقصة تحلف إحساساً بوثية في الطلام قصرت عن طموحها الداخلي نفسه ، لأن هذه الصيغ نفسها لم تستشر حتى حينها

في لغة الكاتب ، ومن قصصه الأولى حتى آخر ما كتب . تدور الجملة في عرى خاص . الجملة إسمية أساساً ومسيوقة بوزن المعطف عالياً : « وهي حرت » و« الرجل استغرب » . « والناس يتكلمون بصوت عال » و« الرجال شالوا رجلها أحمد » . « وأم رجها لظمت خسودها »

وهكذا من غير حصر الصور يقطع ، مرة واحدة ، على الأشياء والأشخاص والمشاهد ، ويتوقف لحظة واحدة ، ثم يتحرك من خلال الفعل . ثم يتوقف مرة أخرى ، في تركيبة الجملة ، ويعود فجأة للحركة ، إلا أن هذا التركيب - على عكس التوقع - لا ينشئ توتراً وتقطعاً بقدر ما يجري في شرايين الجملة سلاسة ما ، وتدفقا فيه كثافة معنوية العسل . أيمكن أن نجد تبريراً دلالياً لهذا التركيب في أن وصي الطفولة ، أساساً ، هو وصي بالكشف للأشياء والأشخاص ، بالتحرف ، أولاً ، عليها ، ثم يأتي الاقتحام أو التحوط ؟ أما العودة إلى وصي «صاحب» الطفولة فهو الفعل الملاحق دائماً ، وليس البدء بالفعل ؟ المبادرة بالفعل - في الأول ، سابقاً - هي . أساساً - إذن سبباً ، وإن بجماعها - عمل من أعمال وهي قد تحرس بمجالدة الحياة وتطعمت الأسباب بينه وصوه الطفولة الذي سقط أولاً على سميات لأهل أعمال .

ومن مقدرات الكاتب البادرة مقدرة على أن يجعل الحوار موحياً جداً . وحقبة جداً ، صادق النعمة بشعولا في السباق السردى مكر وحلق يكاد يكون كاملاً ، كما في قصة «الكبائر» على سبيل المثال

وبما لا يحيطه الخس القدي في هذا القصص أن المقدمات الثابتة - إذا سلمنا بهذا المصطلح - تحمل بذاتها دلالات واضحة ، فإد صدق ذلك على ما نشرنا إليه من قبل الجنية ، وتعرشة الفرس ، والمذكرة (وهي ليست مجرد إشارة إلى شخص أو موضوع أو مكان للبحار - في هذا القرية التي تقع على حافة البحيرة - في هذا الزوية التي تقع على حافة الجبل - قبة دلالية شديدة الموضوح - هذا الحيوان - له فحولة صارمة ، وإيماءاته الجسدية صريحة ، ولكنه ، على الأخص في قصة «الولادة» يكتسب ، إلى جانب ذلك وبلا انفصال عنه تجاوزاً للجس ، وأساساً تجاوزاً للإنسان إلى منطقة فيها إيتاء إلى ماهر أكثر - أو أقل - من الإنسان ، إلى طاقة غير عقلانية ، شحنة من لمبية والسحرية القائمة الأحرار

كاتب آخر استطاع أن يجد لولادة منطقة محاسة به جداً ، من ساحة هذه الخصاسية الغنية الجديدة التي كانت موضوع سياحتنا ، هو محمد المزيحي الذي أحرف له مرحلتين متباينتين ، في المرحلة الأولى منها نجد الحكاية الكلاسيكية ، حسنة الثبة حداً ، شائقة ، مليحة بتفاصيل مغرورة . ولغتها ، وطريقة قلها وتنويرها ، لها ثراث هريق في اللغة المصرية . بدءاً من محمود تيمور حتى - وبالأخص - يوسف إدريس .

هذه القصص ، على هذه الميزات ، تندرج على الفور في الحسم الكبير العاصي بعشرات - مئات النصوص الطيبة التي يعرفها لقصاصينا القدامى والحديثين - رمزاً منها - وهي تنبع من تعاطف أصيل وحسب مع شحوص القصة ، وهي تلمس لحظات مؤثرة من حياتهم ، وتغفلها بمقدرة ، وتدعوك للتأمل لحظة قد تطول أو تقصر . وترصيك وتنسك ، ماثيرة من قلق ، عندك ، شعور قابل للاحتواء في النهاية

والناظم والنويان مع صلوات الحياة الصميرة فهل في هذا كله من غملاً ؟

الخطأ على ، بالاصط ، في هذا كله هذه الأعمال الجديدة تقع على الحدود بين الفن وهذا الذي أوشك أن أسميه «صناعة القصة» وهي حدود قد عبرها محمد المزيحي بجرأة وافقة ربما كان يحمل من عناد قصصى كامن في قصصه الأولى ، وأتيح له في مرحلة الثانية أن يثبت ذاته وأن يزدهر ، بتفتح قاس وصلب ، في أرض فخر موحشة وثابتة - أو مبددة إيعاداً - بحيث يمتلكها ، ويملكها في الوقت «مستحق» بحير ماني المملك من معان .

والخطأ ، أساساً ، هو أن المرحلة الأولى عند الكاتب ، مركبة تماماً في نكتيك وأسلوب وحقى كلمات ودورات جمل وطريقة تدول كاتب آخر - يوسف إدريس بالتحديد - ينتمى إلى جيل آخر وإلى حسية أخرى ، أيا كانت مشروعتها ، فهي ليست على أي حال .

في هذه المرحلة التي ينحى إلى أنها كانت حقاً غياباً للكاتب عن ذاته . أحرف قصصاً مثل «أمام بوابات القمح»^(٢٢) حيث يجمع الأولاد ، في موسم حصاد القمح ، كل يحمل قلة ماء مملثة وطبقاً فارغاً وكباً فارغاً من قماش ، ليحصل كل منهم على ما استطاع من قمح ، من حبال الحصاد ، مقابل شربة ماء ، ويثامرون على «رمزم» ، أجمل البنات وأنحلفن وأطمين ، لأنه دائماً للفائدة ، حتى أنهم جيباً لم يحصلوا في ذات يوم على حبة قمح واحدة وهم قد استقروا إذن على أن يقتلوا ليحصل لهم حصاد بقايا القمح وبعد مفامرة جناح قاتل يمتزج فيه الجنس الطفل بالحد الطفل بالبراة الطفلية ، يدركون أنها شئس آخر عظيم وهائل ، ويقتلون على أنفسهم ، ويدبنون ها . وفي «الحلم القديم»^(٢٣) يلتقي الجندي الشاب في وسط جهنم رحمة القاهرة ، عظمة القديم في الصورة ، المرأة التي كانت مرمع شفه الطفل ، وقد شاخت وجعت وفلت ، تسى إلى صرف معاش شهيد هو أبها الذي قتل في حرب من حرويت ، وبعد أن يشرذ مع خياله وذكرياته ويشط بعيداً بتلفاته وتلماته - وهو يقف معها في قلب الحر والقطيع - تركها تمضي . وهل يمكن أن يكون كل ذلك بفضل الزمن وحده ، بيده السرعة ؟ وفي «البلاد البعيدة»^(٢٤) يهرب الطفل ليسافر إلى بلاد بعيدة هي موقع عمل أحلامه البعيدة ، ويمر بتجربة الحرب في قطار مع ست صميرة ، ويختبئ معاً في شوال فارغ ، عاريين ، ويصطبها عسكري ويمران بمحنة الإدلال عندما تكشف جرميتها : «وعندما ساقوى مربوطاً ، لأرجع ، كنت طالباً ، أيدل حلاً عظم ، وفي «صورة تذكارية من رحلة في هلعش للنديا» يهرب الطفل مرة أخرى إلى ضاحية بلدته ، لأنه ، لاهو ولأبوه ، يملك أحدهما القروش القيمة التي تتيح له الاشتراك في رحلة مدرسية ويطوف حول أكوام القمامة وحظيرة الخنازير ، في ظاهر البلدة ، وعندما يجري عائداً تصاحبه في السماء بمامة مضروية تهوى ولكنه أبداً لا يصل إليها ، يجمع دم الحمامة «الذي جف

واغمق على يلى ، وهى ، أراها هناك ، ها هي هناك ، نقطة رفيعة رابعة ومجروحة ، لكنها نجاهد في الأفق . (والاستمارة هنا شديدة القرب ولا تحتاج إلى تعيق . وأخيرا ، هناك من هذه المرحلة ، أو من هذا الفلك ، فلت أعرف الترتيب الزمني لكتابة هذه القصص ، قصة «حيث الناس واليوت»^(٥٦) وفيها تجربة كتابية إذ يحاول الطفل أن يعبر عن تجربة مريرة هي مرض أمه وموتها بعبارة واحدة ، هي «هكذا» تتكرر على وتيرة متصلة في طول القصة وعرضها . وقصة «الحرب»^(٥٧) هي أيضا مظاهرة طفلية فولاذية يزوان مقابر القبط في القرية ليحصل على الذهب في التراب ويعودان بمجرد بشاعة موت عامل قبلي فقير ممكن في ثياب عمله ويضرب الراوي الطفل زميله المحرّص بحجر ، ويمنى أن يتلقى برقة أبيه - وطنه : «أصق خدي بذقنة الحثنة ولا أتركه أبدا» .

عنى اللغة اللطيفة ، وجدة الخيات ، وحرارة الأثواب ، وحس اسمي ، ودكاء التعليق ، ودخافة الحس ، كلها مازالت مرتبة في صياغة ليس الكاتب صاحبها ، وفي كل قصة تأتي الاستمارة شديدة التواء تقصرنا على تفسير واحد محدد معروض ومحرمنا من سر العمل الفني ولحظت من أيدينا هبة التي لا تعرض .

في مجموعة «بشر الأقاص»^(٥٨) التي لم يُنشر منها ، بحسب اجتهادي ، إلا قصة واحدة هي «يوم للمريكا» تسقط المرحلة الأولى تماما ، كأنها لم توجد قط ، إلا من الكفاءة الحرفية التي لا شك فيها والتي تورت ها إلى مكانها الصحيح في خطبة هذه القصص القصيرة جدا ، وهبكة لخل ، على قسوتها ، بل بسبب قسوتها

وهذه القصص تدور في قبضة القهر المطبق ، في أسوار أو «أقاص» الحرية الخفية والحرية العضوية والحرية الكونية ، على أن لنفسه الأساسية ها هي بصهار الثيمة الصلبة بالساء الصلب والنور على قاموس خاص وصارم للكاتب ، توارت حيل الاستمارة البارزة لكي تذهب القيم الدلالية كلها في وحدة كاملة مع النص نفسه .

في عنابر مرضى الجنام والسل ، في زنازين الحبس الانفرادي ، وبين جدران وسلام وأروقة وسكك وأقنية السجون ، وأقاص العارات الجوية في المطار ، وفي حجرة من فندق وحيد خاتق في مدينة منسية قاتلة ، في شوارع الوحشة الخالية بالليل البارد ، في محابس ومخالف ومداخل تدار بالناس والأشياء أقنار لا مجال فيها ، أصلا ، للرحمة أو دين ، نحو نهاية محسومة وكأنها ضرورية . وليس من كلمة واحدة هنا تثنى بضعف أو عاطفية ، ومع ذلك فالرحمة العميقة الصاحبة هي لإهام الأول في هذا العالم الذي لها قام في عرية الخط الحشن مائلا وصاعدا وقابضا ، فإن نجات القلب الإنساني - الذي لم يعد فيه نكهة - هي التي تهب بين جنبات الأقاص والأسوار ، فكأنها تتنح في الحقيقة وإن ظلت مسدودة . سوف نجد قصة المخطومات تشتمل حول طبيب ، في حصار إيقاع الأحساد الشائنة المتساقطة بالحذاء ، والتي دارت تتعق باحبة ، المزعج واليهجة لها موسيقى واحدة مروعة ترويع لآ الحياة بمسألة قصة «في حضرة الجنام» وفي «عنبر البات» يتخذ تطير البنت المسلوقة أول حرف من حروف اسمها على ديل جلابها يحيط

وردي ومع صورة التأكيد - الملائمة جدا ، والذي لم يطنى . أبدا - لهذا التوق نحو اللقاء دون شية من حطائية ، من غير صراحة التقدير وضغطه وفي صوء رقيق ، وفي تنوع آخر على النغمة ، نفسها . يجد روجة المريض الذي مات بالسل لا تكف عن العويل والصراخ . لا عندما ماتت شعر نهديدا - حقيقيا أو موهوما - لحبها الذي تركه الزوج وراح ، لم تقطع دموعها «ولكن بديها كانتا تحملان البطر المسترخ بالحياة الجديدة برفق» وفي «وضع زهرات جارونيا حمراء» يقيم الكاتب صلة حقة بين المريض الذي يموت بالسل ، وهو يلصق بوجهه زهرات جارونيا حمراء لكي يستجدي من حمرتها حرارة حياة وبين هذا الطبيب الذي يفعل الشيء نفسه - التساوق والتكامل المتصغر بينهما معا - أمام الموت - وبين الزهرات الحمراء نفسها ، يتنقل إلينا - كما في سائر الأقاصيص - عبر الرواية الفكاهية بأكبر قدر من الاقتصاد ، والزهادة ، والنبر عن كل حشو من التطبيقات والتأملات والتفاصيل وآيات للترحم والتعجب . اختيار الشكل نفسه - الأقصوصة القصيرة جدا - إهام تشكيل صحيح وقاعل .

وفي «مكان آخر» يواجه السجين في زنزانة الحبس الانفرادي حية من نوع الطريشة للحصى ، وحدها فيواجه الإذلال والبهانة لقصورى . وإذا كان في هذا القصة وحدها - ربما بين هرائد هذه العقدة - شية من المخرنخي الإدريسي القديم بولمه بالتفريز والتحديث والتعليق ، فاعل الذي ينتجها مرة أخرى هو رحمة الشكل القصير الذي لا ينبع له الإغراق في صرف التطريز على العاطفية .

«بشر الأقاص» سلسلة من أقاصيص السجين التي تخطط فيها القصة بالشاعة والفكاهة المريرة . لكن الخطر الذي يواجهه الكاتب ، من تراث مرحته الأول - ويبدو منه بالكاد - هو دائما خطر التعليق الأخير الذي يريد أن يعرضه الكاتب نفسه لا الراوي بالضرورة - بعممة الإيجابية المنبشرة ، «وتأكيد الحياة» ، إدخال الاستمارة الأخيرة بالشجرة التي تنموها الريح ، أو العصفور الترق الذي يرقز ولعل في هذا النغمة الأيديولوجية - بالضرورة وفي النهاية - مشروعية ما ، ومن علينا أن نضلها في سيج الصياغة المقصود ، ولعلها تثرى هذه السج ونكتفه ، ولعل هذا هو التشرخ الدقيق الذي بدونه لا يتم «لاكتفاء» ، نحتت هذه النغمة وتوشك أن تختفي تماما في أقصوصتي «يوم للمريكا» و«حكاية لطفة» وتعود بقوة مغال فيها في أقصوصة «من بين الرجال» ولكنها في النهاية نغمة غير مرغوبة ، وهي تتسق مع تشكيل يتبنى أساسا إلى التحديث لا إلى التقليد .

في «محنة الاختناق» خبرة فريدة مصاغة بحس رقيق ونور مرهف ، عرومة جنسية في قبضة قهر لا يكاد بطاق ، ورفيق جسدي في خضم احتمالات التهديد ومخاطر الاختيار . النغمة الشعرية تكاد تصل إلى انضباط وتحكم نادر تكاد لولا رنة من بقايا القاموس القديم في حممة واحدة : «يلدئ تشيطان بمحارتين هائلتي النغمة» . إن ارتباط النغمة بالهول يمكن أن يحمل طاقة خلاقية في الصياغة لولا تصايغ القالبية للكرورة في كلمة «هائلة» الشائعة في الأسواق ، مثل هذا الهبات تأتي في أقصوصة لها تقادها الخالص «شجرة الفل» وتتنى تماما من أقصوصة

عربية وفازة «ذباة زرقاء» - وهذه القصص تحتاج إلى معدة قوية لتحتاجها دائما ونحن ننظر إلى وجه الحياة البشع الجمال، وهي أمثلة صراح لا محاولة فيها لإيجاد المقابلة الاستعارية، غرابتها ونجاحها يتأتى بالقبض من نقي أحد طرق الاستعارة نغما تاما.

...

نحن عند محمود عوف عبد العال، نتعامل مباشرة مع نماذج سريالية، وتقيدية في سرياليتها.

والجسمة الأولى في القصة الأولى وفي القطار من مجموعته الأولى، «الذي مر هل مدينة»^(١١) يمكن أن تؤخذ باعتبارها تقريرا تقديما لكتابه: «أطلق كل حركة ليكون» عنصر الحكى هنا هو نقل العناصر حفظا من الاهتمام أو الأهمية، ليس من الضروري أن يعرف القارئ ماذا يدور، فالنص هو «كيف يلور»، وفي سياق يتق فيه - تقريبا - لمواضع الجارية في القصص التقليدية أو المحدث على السواء. لا تسلسل الأحداث - طبعا - ولا حتى الإبانة عنها، لا تعوى الحوار ولا ارتباطاته بالحدث ولا بعضه البعض، لا تعليقات الراوية - إن وجد - ولا الكاتب، ولا خطابه لك، أو لنفسه يمكن أن تخرج منها - مباشرة - «بالمعنى» القريب المصقول والمخدم لك لكي ترتب عليه الحكاية. وهذا كله لا يعنى، بالضرورة، أنه ليس هناك معنى.

الكتابة - هنا إرادة للتخاطب المباشر والمتعمد للعلاقات، وسعى لإقامة علاقات أخرى، على مستويات أخرى، غير مألوفة. تتابع الصدمات، وإثارة العجب هما من تكتيك السريالية المعروف، في مغامرتها القديمة لاقتحام المجهول اللاهول ومن ثم إلحاق الضرر، أيضا، بإمكان المشاركة في هذا الاقتحام. إن أدوات التواصل التي هنا، من كلمات وسباق ونثر لشتات الأفكار ونظرات وأحداث لغة، الخ، قد تكون من الالتصاق بالكاتب نفسه، والاقتحام عليه، حيث تصلب في يده، ولا تتدفق ليها، ومما، مياه الانفعال، قد تصبح نوبات مشددة وقد تصبح حصوات جامدة، والجسر الذي منها رقى وتفرجج، بين الطرفين، قد يسقط في الفراغ، قد لا يقام قط، أو يصل بين مناطق الوعي ونقيضه المكلل له، المصغر والنهجات المقومة له، الذات المسفوحة والموضوع المصغرى الذي لا يوجد إلا بها.. وهكذا.

واللغة عند محمود عوف عبد العال شاعرية من نوع خاص، في قصته الأولى وفي القطار، نبتة حمية جدا، تأتي عليها ألوان من النشاط والخروج دائية، يمكن أن تكون هي نبتة الحركة بين الشخصيات الغائمة التي يقصد بها أن تكون «مروءا» حائمة - اقتراب من فرمته ليعنى في أدها أقواسه المكسورة، وحرايه الداخلة في قلبه.. «عجبتا جلدت عليه بكية من الملح لتسرد شاربك لتعلق على مشجب عرى ليلتك». «هناك حادثة موت، وجمع من الصية يرثون أباهم في هجة وابتغال معا، وعبور من خلال حفول وأعمدة وسقوط في «حقل نسيان».

وبدا كانت المنطقة التي يتوقف عليها بعض أتراب محمود عوف عبد العال هي تقاطعات طرق، أو تقاطعات وعى، فإنها عنده

تقاطعات النفس في داخلها، ومع اللغة هي «تكوينات» يبدأ النص باقتراب من السرد، تقطع دروب ومسارب داخلية وتسللات من تنف حوارية وعلى مفارق طرق من شظايا سردية جديدة وينتهي النص بوع من المصريح - إدخال الصيغ المسرحية - في تبادل مشع بين «شخصيات» تتخذ من الحروف تسميات. مامن وسيل هنا للتلقى إلا صل التلقى نفسه، يحدث أو لا يحدث، وليس في النص أى نوع من الضمان.

وهو تكتيك متكرر، تبدأ نصوص محمود عوف عبد العال في القوس به، بداية سردية تكاد تقترب - عابدة ومراوغة - من بحرى الحكى - والمسلم به أنه مجرى تحديثي - ثم يشعب النص في تفرعات سردية أوتوماتية، ويظهر الشعر المخصوص الجناحين ويعوض، وتظهر «المسرحية» وهنا يستحيل النص إلى منصة مسرحية، لكي تأتى نغمة سقوط: وفي الشوارع الليلية الكثيرة يتفجر الدل من قديمه.. جريمة في نهار يوم ملتبس تلونت فيه العيون كجند الليمون.. سقطت اللآلئ.. وينتهي النص: لاشئ أصغر مقبرتي..» (هذه الاقتباسات من النص ليست متتابعة بل مقطعة).

الذنب والجريمة والموت - كما في معظم النصوص السريالية، وكما في الحلم يبعثها الرث الذي لا غور فيه - ماثلة، ومستحوذة. وبكر الحس الاجتماعي غير غائب أيضا، وهو يحتل مقدمة الساحة في «إعلانات مبهمة» حيث يستخدم تكتيك تحديثي معروف - ليس سرياليا هنا بالضرورة - هو تكتيك القصص واللصق، ولكن الدخول إلى المسرح أصبح صيغة ثابتة من صيغ الكاتب، وفي هذا الدخول إلى المسرح خروج مألوف، هذه الآن، من النص ولعله يصحح شربة الضطيق المعوى، باستخدام «خارجية» الحوار المقطوع مرة بعد مرة، وبذلك يكرس، ويعنى، الشق بين تقاطعات النص، يؤكد، بالكتابة الثنائية الأساسية في وعى الكاتب، ازديادية الدخول والمخارج، لا بالانصهار - كما تطمح السريالية إلى أن تفعل - بل بالتواجه، والتقابل للتضاد. وهنا تعديل «أساسي» حل المسج السريالي، وتجهين له بلمناهج التعديبية الرائجة الأخرى.

هذه القالية في التركيب - الثنائية بين الداخل والخارج، بين تقطع السرد الشاعري وتقطع الحوار المسرحي - أصبحت من خصائص الكتابة عند الكاتب. متجذرا في كل نصوصه العويلة في هذه المجموعة، كما تجلها في نصوص لاحقة نشرت بعد ذلك، من قبيل «تكوين»^(١٢) و«الوطاع من الظلمة» وبما له أهمية، لها أصل، أن الداخل، عند الكاتب، ليس غوصا في منطقة الحلم وما تحت الوعي، خالصة حصوية، مشفرة، بل ثنائية أخرى - إن صححت الرؤية - حيث تتحد الأشياء الخارجية المتوحدة في الظاهر إحصاءات، بل تقوم بأفعال، كأنها هي حركات النص، وحيث تصلب خطرات المعكر وخطرات الحس، وتقلب، وتتحد خلافا حجابيا جامدا، وبالمقابل هذه عنده ثنائية متعددة الطبقات، ودوارة: «جدران حلقه تعوى»^(١٣) «طواير دخان قفر اليمين»^(١٤) «أشدو رحم أمي.. آكل من قمامتي..» مهوراً بالخلد المحروق، حيث تتجاوز عناصر الصدمة

وبشاعة وإسهاب صلابة اللغة ، وهي الخصائص السريالية المعروفة .
برغم أن النص يعتمد التكرار اللفظي - أسلوب الرق والتعاويد
لسحرية - كأداة محرية ، يبق السؤال : هل التكرار اللفظي ، وحده ،
كأداة يحمل الرسالة ، محل التساوق المعنى ؟

ينتمي محمود الورداني ، بوضوح إلى تيار التجديد والتعريب ،
وهو التشبيهي ، بمعان خاصة ومحددة ، فبعض في ذلك إلى عبده جبر من
جيد ، ولعل ذلك إلى بهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، في مقابل تيار
الاستغراق والانغمار والتورط الذي يرفضه ، في جيله ، جيل النقي الخلو ،
ومحسن بوس وروصف أبووية .

وقد أصبح التكنيك معروفا وشالما وأوشك بدوره أن يصبح تقليدا
مكرسا له ما للتقليد من سطوة ومن سهولة في الوقت نفسه
النظرة - والكلمة - الباردة الصاحبة ، تجريد الأشياء والأشخاص
والأفعالات والأحداث من عضويتها وحرارتها وحشائش أحوالها ،
بالتوصيف من الخارج ، ونحجب المفردات المشحونة والمتلفة - وليست
الثقيلة - بمحمودها وحجرتها فهذه مطلوبة وموظفة كثيرا - للتطبيع في
التسلسل الحوارى والحديث وفي تنازع المشاهد بترك ثغرات وصحوات في
داخلها وتعريفها - من عند - من المفزى للتوقع وتنطعها بإيجاء
اللا مبالاة واللا معنى في بعض الأحيان ، التجهيف والتعريف والتسك
في القاموس وفي التشكيل وإد نذكر بهذه القصص المصنوعة (التي من
هد التكنيك لإعما لكي ستدرك بسرعة أن المودج لن يكون أبدا عطيا
ومعيب ، ولكن كاتب ، كما هو بدهي ، خصائصه وطريقة تناوله
وتوزيعاته والقدر المتاح له من تشابك وتداخل مع الطرائق الفنية
لأخرى ، لأسباب ظاهرة

١ - ثلاث ورقات من سفر التكوين^(١٤) علاج مَرَّحٌ ومتوازن
عن مسار البحث عن هذا التكنيك ومع تنويعات عليه والعناصر التيبية
لثلاثة في القصة تتابع وتتضام. درس مع بنت صغيرة وجلسة تحشيش
وعلاقة مع بني ، مأخوذة كلها بدقة ، بلا عاطفية ، مع وضع للساعة
الضرورية بين الراوية المتحدث بضمير المتكلم - وهي صغوية مضافة في
هذا التكنيك بالندبات - والحدث الذي يرويه والانفعال أو الاستجابة
هذا الحدث . الأحداث بذاتها مطروقة حيث عليها أقدام الرواة حتى
سبت الطرقات ولكن التطريز الشاعري والتاريخي مضمون ، في داخل
تكنيك التعريب والتعبد بدقة ودكاء ومن غير اقتحام .
وهو الحكمة^(١٥) قصة بحث عن حمل وسعى وراء عناوين كثيرة ،
ومطاردة مستمرة في الخلعية من قوة قهر غير واضحة كأنها يسيلها إلى
تعزيز حكم ، وعلاقة مع جارة لها أولاد ، - ولها حنان وفيها الملاذ
الحش الذي لا تدرى أبدا ما إذا كان مباحا أم سوف يستباح . والجملة
الأولى من هذه القصة فيها ، وحدها تقرير ، يكاد يكون نقديا ، للكثافة
وبرؤية عند الكاتب : « كل الأشياء واضحة تماما ومحدودة لكني لم
أستطع تعبيرها » .

هذا إذن جوهر التكنيك والمقصود القصصى مما : التشبيهي ،
النظرة الخارجية ، واقتفاء للمعنى .

والكاتب يعود إلى تقرير قانون إيمانه باقتباس إيمان كار ماروف
« تهزق الحليمة لعمل من أعمال البطولة الإنسانية التي انقطعت مع ذلك
عن الإيمان بها منذ زمن طويل » كل ما يمكن أن يقال لإكمال هذا التقرير
أن يستبدل كلمة « اللابطولة » بقيصصها ، قابيل التعريبى دائع السمعة
هو « لا بطل » ومع ذلك يقوم بأعمال أو « لأعمال » بقدسها هؤلاء الكاتب
بحكم ما اختاروه أو ما اختير لهم من طريقة للرؤية .

في « ولد ومنت »^(١٦) يتحلق هذا العالم التشبيهي البعيد في الحوار عبر
المباشر المحكي بالنص مع ذلك على طريقة « قال إن » ، « قالت إن » ثم
يأتى الحوار منسوبا إلى ضمير القالب ، وكاملاً دون أن ينقص في كلمة
وتنتهى القصة بلا نهاية أى أنها تنتهى برسالة الغربة وللا مبالاة
واللا معنى ، ويبقى أنها رسالة وأنها تحمل معنى وهما وقرنى وثيقة حميمة
مقلوبة كلها على وجهها مدفوعة إلى منطقة لا تنصحب فيها قط عن
نفسها - لكي تحصل بذلك إلى أقصى بلاغة ممكنة - لأنها كلمة بانقوة
ومن ثم كاملة . لأن الإصحاح منها كانت بلاغته مشوب بالفصيح من
المودج ، أما المكون فيحفظ بكل طاقته ، وكامل لأن إمكانياته ظلت
عبر محدودة ، وبالتالي غير محدودة . هذا تكنيك كان بهاء طاهر ، في
القصصيات ، قد ساد وأحكمه واستثمر طاقاته استثمارا يبلغ عجايب
بعيدة

٢ - « الصرخة »^(١٧) قصة تقريبية وفانتازية ، قصة علاقة ثلاثية بين
عجوز ، وبنت صغيرة - أمى يتبها ؟ - وجثة رجل (هل هو
الزوج - الأب ؟) مدفون في الشمس خارج كوخ المصبيح ، التوصيف
الدقيق لظاهر الأشياء - والتواضع الصغيرة منها هل الأحسن - والحلم
المفهور المصغور منه ، تلك من خصائص الكتابة عند الورداني . تلبث
النظرة عند اللون ، وسائر الصور ، وانفجار فقاعات الشذى في
الكوب ، وزوايا الجسم والحركة ، والأصوات الصغيرة أيضا ، وحيثيات
الندى على الوجه ، وحيثيات الرمل على الأرض ، هذه كلها تجسد لكي
تتحل الجثة المنبوذة على الأرض في الخارج ، موقعها خارج البؤرة ،
أى لكي تصبح - بالدقة - هي البؤرة الواحدة للرؤية كلها ، « بؤرة
الخارجية التي تسقط حولها عالم النص كله ، الجرمية التي تقع أو يدفع
بها دائما خارج الوعي والتي لا يتكون الوعي إلا بوقعها ،
الجرمية - القهر - هي شرط هذا الوعي .

وتتغل البؤرة في « فانتازيا المحبرة »^(١٨) إلى الداخل ، والرجل
المهدد - هنا - بحرمة موشكة الوقوع بتطريعات الاعتداء النهائي عليه ،
فيحس نفسه حتى يتحصن تماما ، ولكن القصة كلها ، بتدصيل أكثر
دقة وإينالا ، إنما هي الاعتداء نفسه الذي وإن لم يقع بعد إلا أن حدوده
تعدى حدود الإمكان ليصبح « واقعا فانتازيا » أعنى وأصري وأصل من
كل اعتداء واقعى . ولج النظرة المفتونة بالأشياء والأكوار ولأصوات
والملايس والأنسجة وقد تجردت كلها من حيثياتها ومباشرتها وأصبحت

«وقائع» و«معطيات» باردة، تجسم عالم الاعتداء، التهديد الذي هو نفسه اعتداء.

«تجريد الأعضاء الصغيرة»^(٧٩) قصة إنم أيضا، ولكنه هنا إنم من جانب أم في إرضاعها لابنها. فيه، وحده فقط، شبه جريمة، لكن لإنم يستدعي الإنم، والجريمة الصغيرة - الجريمة القصوى - متبادلة. ليس هنا إدانة أخلاقية بمصححها. الجريمة في هذا الملك من القصص ليست موضع تقرير حتمي - إن سلبا وإن إيجابا - بل معطى من معطيات العام، ولكنها - أيضا - لا تنصل عن العطاء الأقصى والحد النهائي. ومع أن القصة لا تعالج إلا هذا المعطى الأول الأساسي: إرضاع أم لابنها، ورضاعة الطفل تلي أمه، فليس فيها شبه عضوية أو حسنة - الصياغة والألفاظ وتركيبها واختيارها تحيد هذه الواقعة وتضعها في نور بارد ومنصب في صحو بالغ، والمصنف المكتوم لا يقرر بل يؤصل: الجريمة المتبادلة هي أصل عمل الحياة.

ونحن لا نعرف قوة الجريمة وبشاعتها في «بحر البقر»^(٨٠)، إلا من عنوان القصة - وهو مقوم أساسي - ومن الجلسة الأخيرة: «بيننا نكون أدنك مستعدة تماما لتلقى الدوى العنيف»، هذا كل شيء. ولكن القصة كلها في غاية التوصيف البارد المنطقي التفصيلي للأشخاص والأشياء، مصاغاً هنا في خطاب مباشر **من الراوي إلى القارئ** - بضمير المحاطب - ولذلك فإن صاليت قد تفوق كل الصيغ الممكنة الأخرى.

والكاتب يسمي هذه السلسلة - أو الدورة **تجريد الأعضاء الصغيرة** - القصة الأخيرة ببساطة «بحر البقر» و«نادرا ما يوفق كاتب هذين الجبلين» في النهايات والسميات في اختيار عنوان قصصهم باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عملهم، بقدر ما يوفق محمود الورداني.

صدرت «سلسلة» ثابتة من مجموعة قصص محمود الورداني، منذ قريب، بعنوان «أربع قصص قصيرة»^(٨١)، وهي نصوص متقاربة، ومتشعبة، الصوت الأساسي فيها هو صوت مصطلح الذي يبحث لنا عن حتميات طموخته، ولكن السؤال الحقيقي هنا هو هوية هذا الصوت كما نستخلص من صياغته. وإذا سلمنا بدمامة، أن نقل الطموة - كما هو الشأن في «نقل الواقع» - لغو، بالتحريف، وأن الصياغة الفنية بحكمها ذلك، سوف نهرم غرضها ونهدم قوامها إذا رعبت - مخدعة ما - أنها تنقل الطموة أو نقل الواقع وهكذا، فما من سبيل منطق الأمور يصحها بل حد «القل» فإن المشكلة التي يجب أن نحلها الصياغة الفنية هي مشكلة الخلق أو الإيجاد لعالم نصي يتراوح فيه الوعي الطموي غير وعي الكاتب، بمقادير أو سبب أو أمرجة تبدي فقط من خلال العمل نفسه. وقصص «يوم طويل» عندي تقع كلها في قصة وعي الكاتب ونسب تماما من هذا السحر الذي يشع، بطلانته الخاصة، من وعي الطموة المبتعث. وهي قصص مشحولة جدا، ومليئة جيدا، ومتفتحة إلى أكثر مما ينبغي، يحور فيها نصيب الكاتب على نصيب الطفل، ومهما بدت المعوية ولتغاية في «نقل» بعض لقطات - فهي محسوبة ومتعلقة (أرجع إلى محسن يونس في هذا المجال نجد تحقيقاً عظيماً) ولعل اعتداد السرد التقليدي التفصيلي - خروجاً على تكنيك قصص الجريمة،

المحدث، التعريبي، هو السئول أساساً عن صياغة العمل هنا في قالب الذكريات المحدودة الواقعية لافي مناج الاسترجاع وببعض الشعرى، إلا أن الكاتب يعود ليجد صوته الخاص في القصة الأخيرة من هذه السلسلة «مدعاة تعمل بالكرومين»^(٨٢) وتعود لمحة لمسات صياغته التي لا يوفق إلا فيها، صياغة النظرة المحايدة التي تختار اختيارات قاطعة ومنقطعة عن بعضها البعض، والتي تكون، بهذا القطع والتقطع، كمالاً للصياغة.

وهو ما يعود إليه، بجراح نهائي فيها أرجو، في قصصه الأربع الأخيرة: «السير في الخليفة ليل»^(٨٣) وعمل الأخص «جسم بارد صمير»^(٨٤). وهما نصان مترادفان أو نص واحد مكتوب مرتين، و«جسم بارد صمير» يحكم حيز الشكل القصير نفسه الأكثر اتساقاً وملائمة لصياغة تيار «النظرة» هو النص الذي يبي أكثر بشروط هذه الصياغة - كما عرفناها في قصص الجريمة هذه - وعدم تقع نظرة التوحيد واللامبالاة والتشبيح على قيمة متغلبة بحياة ابداعية مؤثرة وحارة. مثل دفن جثة شهيد سقط في الحرب، فإنها قادرة - كما حدث هنا بالفعل - أن تحمل شحنة كبيرة، تكاد تكون مدمرة، من الاستجابة، فهذا النص يقف نداً ومقابلاً لنص «بحر البقر» في تحقيقه، تصدى له، بالأداة الفنية التي تصدى بها.

في قصة «تقرير عن القتل»^(٨٥) مشابه ملحوظة لتكنيك هذه جبر، وإن كانت له خصائصه المتفردة، والتعبيد بين صوت الراوي المتكلم (دالماً بضمير المتكلم الفرد) - والأحداث التي تدور حول قته وموته وحلمه الأخير - مرة ثانية مصطلح المتحدث من وراء الموت؟ - مع تراكم تفصيلات خارجية وداخية كثيرة مأخوذة على نفس البعد، يجعل هذه القصة استثناءاً لقصص «الجريمة» - هذه هي المنطقة الخاصة لحساسية الكاتب - وبداية جديدة في الوقت نفسه.

يقف ليل ناعم وحده بين كتاب السبعينات، بكثافة النسيج الذي يقوم قصصه القصيرة - وروايته الوحيدة المنشورة «الباب»^(٨٦) التي يمكن اعتبارها قصة طويلة - وزخم المعالجة، باحتشاد العناصر التي تكون رؤيته وصياغته بها، فإذا كان لابد أن نعلم أن يحمل كتابات هذا الجليل ثرق عيوبها إلى حد التصول والمطافة أحياناً، وأن فيها قدراً من «براءة» الرؤية والتناول بها، قدراً من عفة الوزن إن صح التعبير، فهذا كاتب «هليل» بل باهظ الثقل أحياناً، تودحم كتابته برصيد محسوس من الأساطير، والإشارات الثقافية التراثية، والتأملات المعقدة من قراءات كثيرة ومتنوعة، والشطح الذي يريد أن يكون صولياً، والحرص في عباب الأديان القديمة والحديثة ليظهر بها بلى من الصيغ يستخدمها بنجاح ملهم أو محمد متدبر على حسب الأحوال، وهو أساساً تخليقي وتجريبي لا يعتمد الكتابة التقليدية السردية، وصياغته تتلوح، أساساً، في التقديم لعمله يجعل عليها مساحة البساطة والعادية والتحرير الخارجي، لكن يثقل فجأة في غمار الإشارات الرمزية، والتفطيع الصريحي، ورواية الأحداث الجسام والرؤى الملهمة في كلمات قليلة مضاطعة ومتشابهة.

والأرجح أن نراه القبطي الخاص ، وثقافته الواسعة ، وتعليمه العلمي - فهو مهندس - ورحلته إلى الخارج ، وولعه بالتكنولوجي والتصوف ، قد تكون من المراجع الخارجية على النص ، لكنه إسهامها في تشكيل النص لا تحفظه للمصنف .

« يوسف مراد مرقص » (٧٧) أول قصة أعرفها له هي دورة ميلاد وموت لأبنتها « البطل » بنفسه وإن كان هو الذي يجيها ويموتها . يوسف مراد مرقص نفسه لا يتحدث له شيء ، تلمس حياته على مسها العادية كأنها لا تلمس ، ولكن الدورة تجري بين والده وابن عمه ، وكلاهما توحد بالبطل ، كلاهما نموذج رئيسي ، وأرضي مع ذلك ، وكلاهما يعيش ويموت كأنها متناسخان أحدهما مع الآخر ، فليست الدورة افتعالا « قصصيا » أو حيلة يقصد بها المفاجأة الصياغة الباردة لتفريده الخارجية وغير السردية أولاً وقبل كل شيء .

نتى - بدأتها - لعبة النكيك التضيدي

وي « الهر عند الميع » وعند الميعب يقول لراوى وقتت يا عالم الأسرار متى تريج هذه النص من العودة في جسد بعد جسد - نيمة الدرة لأندية أو العودة المتكررة ، أو التناح المصطرد - (قصة « العودة » طأهيا . هـ ، وحروف الأندية تلعب الدور الذي يعطيه إيها بن عربى) سواء كانت مستوحاة من أحد أو من ينشأ - نيمة ملحة عند الكاتب . وفي هذه القصة تتحد الصبغة مسارب ط من التراث لفرعونى ولقبطى والعربى والحديث على السواء ، وتتحد المعيارلت الصوفية كمعمرات لها شجنها . ولا يتردد الكاتب أن يجمع مقولات صوفية عامضة موحية ، بلغة باطنية ومرقبة بالعدد من (١٥) إلى (٧٢) ومعدت من الإنجيل والقرآن كلها في طوايا قصة من محاولة سعى العمة لترويح بنتها من البطل الذي يتحدث عن ذات نفسه ، ويسمى ليتحدث من ذات الكون كله ويستفطر طموح رؤاه من خلال تاريخه

« المخلص ابن الإنسان » قصة باطنية تماما ، لم تعد موضوعة في سياق النص المتبدل البرمى ، وإن كان سياق القاموس مترواحا بين الحكاية والريبورتاج . وابن الإنسان هنا هو الذى يذبح ويقطع ويوزع قربانا على لا أكين . كل حسب نصيبه المعلن من قبل أن يولد . وهو مركب من « أوربريس » المصرى القديم الذى قطع ووزع ، بالتصميل والتحديد ، ومن يسوع الناصرى الذى اتحدى البشرية ومازال جسده الحى يشارك فيه المؤمنون كل يوم ، فداها وخلاصا .

« البشرى » (٧٨) تلمس بما بدأت به « المخلص ابن الإنسان » مبتى السياق البرمى تماما ، في النص وفي القاموس سواء . والابن الذى تأتى به البشرى في النهاية ، ولكنه لا يأتى في القصة ، هو في الوقت نفسه ، ابن إبراهيم وساره ، وابن موسى وصعورة ، وابن يعقوب وليئة وراحيل ، وابن زكريا والبصائم وابن الله من مريم ، وهو البشرية دائما ولا يبعده . اسمه كاملى ، والكاهن الذى مر على منزله يجعل البشرى : بلرهم « ثلاثة » ملائكة الثلاثة الذين هم الرب نفسه والذين استصافهم إبراهيم . والدموس شعرى وأمثولى Parabolic صريح . وليست أهمية القصة في تحيلاتها ثوراتها ولا بجيلية والإسلامية . بقدر ما هي في

مصمومها الذى هو شوق ، ونبوة غير متحفة . وتعتبر بالإيمان موضوع موضوع السؤال . هل يأتى ، أبدا ، ذلك « الكامل » ؟ وهل تسقط ، أبدا « البشرى » ؟

« المعجزة » مروية كلها ، الآن ، في سياق الحكاية اليومية ، دون شاعرية بصصيل وتحديد تحت بصلة إلى « نكيك البصرة » ، وتتفطر الحكاية بعد ذلك من طريق أجوبة فقط يرد بها صاحب الرواية عن أسئلة محدودة يسألها « بعض الأقارب والأطباء والباحثين والصحفيين » ، ولا نعرفها إلا عن طريق الإجابات . ونعرف معها أن معجزة حدثت في ديرنا . معرول تحدثت قديس مات منذ قرن على الأقل ، وماران حوى الجسد ، إلى الدكتور نظير . وعندما مد الدكتور نظيره حتى اكتف بين الثابت وخطائه المرفوع دون ركارة بإعجاز ، فهم أن ذراعه كلها قد نزت منه ، وأن القديس الذى توقع عليه هذا العقاب العريب « لم يحدره . بل أوصاه أن يكون مخلصا مع نفسه » ، ولم يشعر الدكتور بأى ألم ، ولم يسئل من ذراعه المجترة أى دم . ثم دلت في اليوم لتاسم - يوم الاكتمال - من زيارته للدير ، وكان قد سمع صبح الديك - في اليوم الأول - ثلاث مرات ورأى في صحراء الدير ذلك الأسد الذى جاء من سفر « الرؤيا » مركبا من حصان وثور وبعير وصفر وحمل وإتسان . كيف عوفب على قلة إيمانه لأنه كان يكر في مقتل آية ، ويبحث عن « المعرفة » - والمعرفة هي فقدان البراءة ولورود في الشر

وي « ألم الانتقال وألم الصحة » تظهر على الفور مشكلة ما هي القصة القصيرة ؟ هل لها مواضع ومواضع ؟ فقد انصت « الحكاية » هنا بكل أساليبها وصياغاتها التقليدية والحديثة ، ونحن أمام صيغة تستغنى تماما عن السرد بأى شكل . منجد جسيلا تروى بالعمل الدصى ما حدث من غير تحديد ، وجسيلا من الحوار المضطع ، وبصوحا شعرية واسترجاعات من التوراة والإنجيل والقرآن ، وسوف نستش - في النهاية - ماقاله القصة في أول جملة : « عاد إلى بلده بعد أن عبر ومات » هذا الوهى الذى يتخلق (من بعد العبور) ينص بحياته قبل العبور ويعدده ، قبل التاريخ وعبره ، في المصارع والماضى والماتل في غير زمن ، وفي هذه الصياغة تردد معمرات بيل نعم الأساسية ، الكوبرى ، النهر ، الطحلب ، ثبات جسد امرأة ، البفراة اسما والمجاف ، الجبل ، الكهنة والرهبان والشيوخ ، الشمس والمركب والثعبان . وليس الترابط - كما لا يبنى أن يكون - سرديا ولا متفعلا . منطقته الداخلي يستصى على التصير بطيخته نفسها ، ولكن هناك نوع من التواصل - ليس من الضرورى وإن كان من الأفضل أن يكون تواصل متفقا ومثريا - له مقدرة التحلق والحدوث في مستوى خاص من مستويات التلق .

« وحلاوة الملق » صياغة جديدة وحاصلة لشيد الإتياد ، بعيدة الأصداء ولكن أواصرها للداخلية حميمة ومتوازية ، ولكنه شيد الإتياد هنا بعد أن يكتمل الحب ويأتى مسيح بين وسيع بنات .. والبئر لا تحف بالصيف والخير وفير ومستويات الرؤية الثلاثة : التورنى والربى القديم - للماصرمة ، والمصري الحديث فكيب الشيد بالفعل حلاوة

خاصة ، ول بطن الحلاوة ، بالضرورة ، تقيصها : إن ساكن بطن الحبل الذي يلمح التيل ، بعد أن يربط امرأته بحبل من كتان مجلول في صحرة ملساء عارية الصدر والعجز ، (هل هي بروميثيوس الأثني متروكة لهش النسر المذكور؟) وقد كان لها - هما أيضا أربعة عشر سنة وبتا - ثم أخرج كل ما يملك .. هبة لعابري السيل ورحل؟ أمي نفسها تلك المرآة التي رحل عنها زوجها تنفى بشيد العشق ، مربوطة في صخر الحياة الناعم ؟

الموت ، مأخوذاً من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصاعدة الأحياء وإيمانات التعبط وحلود الموميات تيمة مراودة ملحة عند بيل نوحم والقبر عنده ليس نهاية اللطاف لما لللطاف عنده من نهاية اللوعة منها يدها الانكسار كاملة دائماً لا تنقطع . لا يقرر الكاتب هذا البقي تقريراً مباشراً أو غير مباشر تفرقه عنه كتابته بصياغتها المشحونة برصيدا التراثي ووحدات المعاصرة معا ، كما في قصص مثل «الموت» و«فم الأسد»

«الفرين» شيد للحب من شعر حائض . بيل نوحم ينسج بحسنيته الخاصة الفريدة قالب «القصبة» - القصيدة ، الذي كان يجي الطاهر عبد الله قد صاغ فيه آيات إبداعه الأخير . ولكن الحساسية هنا تشرب بعق إيمانات توراتية ووصوفية إسلامية معا في مزاج مرهف ووريق ،

«العرض» نص صوفي صراح - هنا أيضا «تور» مسألة القالب القصصي ، أهذه قصة ؟ يذعي هذا الكاتب أن «نعم» وهنا أيضا حل محسن لقصة الأصل التراثي للقصة القصيرة مكملاً لأنما المتصور من نصوص قصصية مرهفة اللذة صيغة الجلال ؟ «في العرض» نجد سماء الحياة التي لا يتل بها - وإن غمرته - «صحرة الحق» الناطق باسم جبهة الخلق من أعمار الناس ، تصدى للمطلق الصارم الحكم لقاصي بالموت والإفناء ولكنه العادل الذي يعرف ماء الحياة ، جوهرها وعصرها الأولى ، عندما يفرض له ويعرض عن كل التمانين والزخارف وابدائع المطاردة

في سلسلة تالية من القصص نشر منها «القاهرة مدينة صغيرة»^(٧٩) و«الهر»^(٨٠) و«الزواوة»^(٨١) ولم تنشر «الحراث» و«المنامة» و«البديل» و«المعروف» ينشر الكاتب منحى جديداً تماماً صناعة القصص في هذا المنحى بارعة والعبارة سلسلة وذكية ومنمقة وحادة والحبكة - خصوصاً - مشحونة جداً ، ومقصود بها المفاجأة والإيهام والتوير الذي يغيب الحكاية بصرية واحدة بحكمة التسديد ، عناصر القصص كلها ملحوظة الكفاءة مثل اللات وعشرات اللات مما تتجه اصناعه القصصية . باحتصار هي قصص فيها أصداء لأسامية من إديجار آلان بو ولكن الكاتب التراثي لا يتكرر ، وكل تكرار تريد بحث . ومن ثم فهي جميعاً تقصر جداً عن أن تتناول أو ترتاد مناطق الحساسية الأصلية عند الكاتب ، وعن أن ترتفع أو تنحدر من التحقق الذي أصابه - حتى لو أضحى - في سلسلة القصص الأولى التي من حقها أن تسب إليه وحده . قصة «مسحة الإله كالي ذات المائة حبة» طمح إلى إيجاد أرض مشتركة بين المطلقين ، وتزاوج بينهما . لكن هذا الكاتب يقصد جداً ضوء المنطقة الأولى ، وعمقها ، وتوابعها الخاصة .

وأخيراً ، وليس آخرها بالطبع ، نأتى إلى يوسف أبورية ، فنعود إلى عالم الطفولة مرة ثالثة ، وعلى نحو آخر . في هذا الطفولة غضب لأخطاء فيه ، وعنت أبا كانت شاعرية صياغته فهو ضار ومستشرف ، وفيه قرب ولبق من الموت ، والقتل ، والحسن

خصيصة هذا الكاتب أن وعيه الآن ، في كتابته الآن ، هو وعي طفولي ليس تقاطعاً عبر الشربين وعي الطفولة والنضج (حسن بونس) وليس استرجاعاً بحثاً للطفولة وذكرياتها بفعل وعي راشد (عمود الورداني في «المواسم») بل لأنه وعي حلمي ، وسحري ، ويتخذ من الأعماط ، من التصورات الكلية ، قواماً له ، فهو طفولي .

وإذا كان ثم تشابه ظاهري بين كتابة يوسف أبورية وكتابة يحيى الطاهر عبد الله ، فليس ذلك - على الأقل - نتيجة تأثر مفترض ، بل هو أساساً نتيجة تشابه مزاج إبداعي ، وطريق للوعي .

سنجد عند يوسف أبورية التجريدات المائلة سواء بالصرير «الفاكهة» بدلاً من فاكهة لها اسمها وتحددتها ، الحسد للصوص ، .. وهكذا بلا حصر ، أو المبتذلة أيضا في قالب التكبير «حواضر» و«حشائش» و«شوك جاف» ، «رجال كثيرون» ، ولكنها جميعاً غير مجسمة وغير متعينة وغير آية . هي تجريدات ، أو إذا صح القول - «ماهيات» وليست «موجودات» ، وليس هذا التجريد آتياً من الاستقراء العقلي بل هو نابع من إدراك مباشر ، موهوب ، معطى ، تلقائي ، ومن ثم طفولي .

ول قصصه جميعاً ، بدون استثناء - فهذا كاتب يعرف طريقه ويعلم له دون غيره من البداية - جو حلمي سائد ومتغلغل ، لا ينفصل - كما هو ظاهر - عن صياغة التجريد ، والتنبط حيث كل شجرة هي «الشجرة» وحيث لا يكون الشيطان والملاك وجوداً وحضوراً محسوساً بل ابتعاداً لكلا وماهية . نحن في عالم الحلم ومشابهته بالواقع مشابة سحرية

كان من الضروري إذن أن تكون مواقع هذا العالم حلمية . المقابر لا تكاد تنب عن ناظرينا ، والمسجد - والأسواق - وساحات لعب الطفولة . وهي أيضا ليست استرجاعات محسوبة متدبرة ، ولا مواضع عملية محددة وبجسمة بل ساحات للحلم ، أو للوعي ، حلمي عن الأصح . وفي هذا جانب من «فهم» الحب والضرورة والعزيمة الشقية والفرى الحبيبة من الموت التي هي مادة الحلم وصياغاته أيضا في وقت معا .

في تلك قصص الطعولة عند أبورية «مسجد الولد الكفيف يرى في الحلم يعرج بحر» الحلم الليلي من ضغط واقع - نواه نحن كما يراه كاتبه حلمياً بدوره - إلى الحلم «داخل الحلم» . فالتقابل هنا أولاً ليست فيه شية ميلودرامية ما ، ولكنه أساساً تقابل أو تزاوج بين درجات الحلم الواحد متعدد الألوان . أما «طفلي الطين» فحلم آخر قائم على تجريدات وأعماط وقوالب نبي وتهتم وعزم في النهاية مدفوع حل حراسة الحلم من أقدام الصغار والكبار . والكاتب في النهاية لا يعمل إلا أن يحرس حلمه «والقصة تبدأ مباشرة بهذا المثال البطي» . «الشجرة ذات الظل» وتغشى

في بناء البيت الحلم، والطفل الحلم، والعروسة الحلم، - القيمة طبعاً ليست جديدة الجليل والأصيل هو «القصة - الحلم» وخير الصغار صياغة أخرى للحلم منه: إعادة تخليق «الواقع الخلمي» في داخل «الحلم الواقع»، درجتان من سلم الحلم تقصى إحداهما إلى الأخرى في الاتجاهين بإحكام «العابرون» «الغرباء يعودون»، وهما اللبب خارج الدائرة، والآخرين، قصص رقيقة الصلات محورها رؤية الولد القروي للغرباء والآخرين والعابرين، التحولات العالم الخارجي، شخص الحلم الآخر، من الضفة الأخرى الخرفيون والوالدون بأنواعهم الذين يحطون ليلة أو ليل في ساحة القرية أو يجمعون عليها أو يلعبون بها، وليست هناك أدنى محاولة لتحليلهم وتفسيرهم أو حتى تسميتهم، وليسوا قادمين من الذاكرة هم مائلون في صياغة الوعي بهم «الآن»، كما كانوا تماماً حاضرين في الوعي «عنده»، شرح الزمن قد قام، بالكتابة بين الطفل والكاتب. ليست هذه طفولة الكتابة، بل كتابة الطفولة.

ومن الممكن أن نسلك في قلبك متقارب النجوم قصصاً مثل «الفارس وأنا في طرفي»، وهي قصة فعل جسي سريالي تراوده صورة جباراً وروح حرام في فعل جسي مواز، في حلم مضطرب ومناظر المصدرات، ولي تنوم. لا يستطيع هذا الكاتب، على الأقل، أن يعزّز له على منطق داخل مناسك. شاعرية هذا التهم لا تقف على أرض ولاخلق في سماء معتمة، غير متحققة «القتال على السطح»^(٨٧). أمثلة قليلة اليد في الملاج ومضبوطة على كوائنها الاستعارية جداً، رؤية لفتازية أو التحيلية أو الكابوسية خام ومضة جميلة جداً بقتل آخر على سطح قطار متعلق، كل ركابه لا يلبأون، خوفاً وفتية، إسقاطاتها - كما يجري المصطلح المؤلف - شديدة الوضوح - وعادم بيت الله^(٨٨)، قصة خادم المسجد الذي يسرق ميكروفون كلام الله، تحت وطأة الحاجة، مفزاهها الاجتماعي قريب، وإذ كانت حية ومعالجة، وهي تقرب جداً من قصة «الوشح» التي تنتهي بقتل متوقع يسطو فيه - كما في حم - رجل ليست صده رحمة ولا إحساس، طابعة صغير مستعار يحتل طبعاً أكبر، ولكن هذه القصة تستند إلى مادة أكتف وأصغى من سابقها، وتقرب كثيراً من الوصول إلى مقصدها. ولايتمد «الملائكة» كثيراً من هذا المنك ومقصدها إدانة واضحة لسقوط الفتاة العربية التي هي موضع الحلم، تحت أقدام الذكاري أصحاب الخطوة وثروة وأهل المدينة الحديثة التي ضرب في نحاعها الفساد، هي قصة سقوط الحلم إذن وهما «الضيف» تناول هذه التيمة نفسها مرتبطة بتيمة اقتحام الآخرين من المدينة لكي يهدموا سكنة القرية وسلامها الداخلي. «ولم ونجوم» هي أيضاً قصة إفساد المدينة وسلطانها لابن راعي الغنم الذي يتحول إلى حائر بشي درجال الأقوياء أحياء الليل - محاذج أدهم الشرقة والنبيلة - ويصبح شبحاً للحرمان ينار الرجال، ولو دعوا الخن مادحا في الأعلال العلاظ. والسائية هنا تخلق في دورة أخرى أصغر نعمة وأكثر اتساقاً مما قبل، ولكنها غائية عملاقة وسطائية بأكثر من معنى. فالكاتب ينجأ إلى الكتابة بضمير المخاطب الفرد، لا للتمديد وفي الميودراما عن البوح بأسرار الذات، بل للوصول إلى بلاعية قد تهرم ذاتها لفرط شاعريتها.

«ترويضاً للذئب» حين شاعري للجندي الذي يهر إلى عالم «مطمونة» ويجد فيها الحلم المركب في تجمع جديد.

«خطوة»، قصة تخلق الطفل حتى تفقده يد - كأنها قدرية - من تحت حاف جميل شائق، هي قصة تشكل الحلم وصياغته حتى يتروى خلقاً بينا. والإنسان - منه - قد أصبح هو الحلم.

والعانس والصبي^(٨٩)، قصة الشق الطفل إذ يتحول إلى شق سوى. بعد اجتياز نيران المراهقة. صيغة ريفية «الفارس وأنا في طرفي»، وهنا أيضاً صورة لشيخ الذي يهدد. بسبب الفعل «شقي» الطفل المخط، وهو ما يحدث أيضاً في «يوم لندود» ولكن لإحباط لايتأني من سطوة أبوية مباشرة هذه قد حدثت - كما في الحلم - واستحالت إلى رموز وفنت قوتها. وتتراوح الرواية بين ضمير العائب وضمير المخاطب، وتُجمل الخطابية، كما تجمل دائماً عندما يستخدم ضمير المخاطب، ومن ثم تكسر الصياغة الخدمية ويحتل المقصد المباشر مقدمة المسرح، فيها عطايا مباشر غير متجه إلى بطل القصة وحده بل متجه إلى القارئ مباشرة أيضاً.

ولكن «قصة السجى» على خروجها تماماً من الصيغة الخدمية، وانتائها إلى التطلعية، تحقق في إطار شروطها نجاحاً مؤثراً، حتى لو كانت في النهاية هتافاً تمرد واضح مباشر ضد قهر واضح مباشر.

من سلسلة قصص الموت قصتان لها تفرد محسوس، «الفصحى والليل» لجرى حول سرقة جثة من مقبرة حديثة وإعادتها، «وظل الموت» قصة الأم - المعجزة التي مات رجلها وتمرد بعد الأربعين إلى بيتها، لأن بيوت أبنائها وبناتها ليست لها، فكانها هي الأم الأصل قد ماتت وعادت إلى بيتها المقبرة.

لعل هذه القصص هي في داخل الموت والحياة عن طريق تصورات أو رموز كلية، في رؤية شاملة عصبها الأولى - ربما - هي قبول الموت - وهو الوجه الآخر الضروري لحلم الحياة نفسه - باعتباره معطى مسلماً به مأخوفاً على علاقه ليس محوفاً ولا مرهوباً ولا حتى بما تصادى عنه الحياة وتأتى عنه. الموت هنا تختص الحياة، بشاعته ورجبه قد استنامت كلها وأصبحت - دون أن تفقد - هراوتها - وديعة ناعمة. الخبيصة الثانية - والمترية على الأولى - بمنطق حتى ولكن مناسك - أن الأسلاف هنا لا يملكون خطاً ولا قهراً. هم أيضاً مسلم بهم وفيهم وهم لا يدعوا للقاء ولكنه بالتأكيد لا يستدعي الرحمة ولا التردد، وفي هذا جانب من الخواص الكثيرة لاختلاف الرؤية وتباين الوعي بين يوسف أبو ربة وبجي الطاهر (الذي طالما نسب إليه) مها كانت مشابه الكتابة وتقريب لغات الجملة بين الكاتبين.

«التحاريق» قصة البحث عن رزق السمك في الترع التي جمعها التحاريق، القوص باستانة وفي وجه تكالب «العام لآخر»، من حم تحت الماء التمر الشحيح، هي تنوع على نغمة الحلم الحية، الحركة البطيئة الساحية في انسياب الكتابة هي التي تكسبها إيقاعها الخلمي ونصفي لنا إدراكها في سياقها الصحيح.

من فرائد عند الكاتب قصة «حلم أبو عطية القديم» (وسلاحظ أولاً

العنوان) والفخراني الأب - أصل الوجود وماهية - مع بناته الثلاث العجايزات ، يتطرق يحيى الولد الذي لا يحيى بينما يعمل على الدولاب ليخلق كل يوم من فوهة النار المتارد والأباريق والمواجير - الحلم بالخلق الذي يحيى متصافر الوشائج بحلم الخلق الذي يتحقق ، وهومة شبق

الرجل التي تنطفئ ، ثم تعود تنوهج هي فوهة الآتون الذي تذهب خلاقة طعمة لجشع السوق ، ولكن يبقى منها دائما ما يقيم أود حياة عبدة تطارد حلمها - هذا أيضا فن غنيذ ومتعمك يتبع حلمه بذاب وقدر كبير من التحقق .

• هوامش

يحتوي الكتاب من عدم حنونه على بعض تواريخ النشر

برحم عبد الجيد

(١) الظلح الأول ، الجمهورية ، ٢ / ٥ / ١٩٧٠

(٢) اللواء البيروتية ، ١٩٨١

(٣) الطلبة القاهرية ، ١٩٧٤

(٤) الثورة السورية ، ١٩٧٧

(٥) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢

(٦) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٠

(٧) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، أربع مكر

(٨) القصير الديمقراطي ، بيروت ، ١٩٨١

(٩) اللواء البيروتية ، ١٩٨١

(١٠) الطلبة القاهرية ، ١٩٧٤

(١١) لطلال القاهرية ، ١٩٧٧

(١٢) الآداب البيروتية ، ١٩٧٧

(١٣) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢

جار النقي المحور

(١٤) لواء ، ١٩ / ١١ / ١٩٧٦

(١٥) الفكر المعاصر ، العدد الثاني ، ١٩٨٠

(١٦) النديم (بالأولست غير دورية) العدد الثاني ، ١٩٨٢

(١٧) الكرامة الثقافية غير دورية ، بربر ١٩٧٦

(١٨) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، (١٩٨٢)

(١٩) لواء ، ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٢

(٢٠) لواء ، ١٥ / ٢ / ١٩٧٤

(٢١) لواء ، ٨ / ٩ / ١٩٧٤

(٢٢) لواء (٢)

(٢٣) لواء ، ١٩ / ٧ / ١٩٧٦

(٢٤) لواء ، ١ / ٤ / ١٩٧٧

(٢٥) خطوة (بالأولست غير دورية) العدد الأول ، ديسمبر ١٩٨١

(٢٦) البيان الكويتية (٢)

عبد جبير

(٢٧) لواء ، ٢٠ / ٨ / ١٩٦٩

(٢٨) لواء ، ٥ / ٩ / ١٩٦٩

(٢٩) لواء ، ٨ / ٨ / ١٩٦٩

(٣٠) لواء ، ٢٧ / ٢ / ١٩٦٩ وأعيد نشرها في لواء العربي بتاريخ ١٩٧٧

(٣١) حوار مع عبد جبير لواء كمال فهد ، جريدة الثورة السورية (٣)

(٣٢) دار الثقافة الجديدة - القاهرة ، مايو ١٩٧٨

(٣٣) الطلبة القاهرية ، أغسطس ١٩٧٤

(٣٤) الثقافة الجديدة ، القاهرة ، العدد الأول ١٩٧٦

(٣٥) لطلال القاهرية ، مارس ١٩٧٧

(٣٦) الديمقراطي آذار ١٩٨١ ، لطلال القاهرية أغسطس ١٩٨٢

(٣٧) لصباح البيروتية العدد ١٠ أكتوبر ١٩٨٠

(٣٨) السيرة البيروتية ، ١٩٨١ (٢)

(٣٩) الكرم ، بيروت ، ١٩٨٢ (٣)

محس بوس

(٤٠) أقلام (غير دورية بالأولست) ديباح - بدون تاريخ

(٤١) لواء ، ١٩ / ١٢ / ١٩٧٥ وأعيد نشرها في ، الأمثال ،

(٤٢) مجموعة ، الأمثال ،

(٤٣) مجموعة ، الأمثال ،

(٤٤) لواء ، ١٢ / ٢ / ١٩٧٦ ، أريد نشرها في الكرامة الثقافية بربر ١٩٧٩

(٤٥) لواء ، ١٠ / ٩ / ١٩٧٦

(٤٦) لواء ، ١٠ / ٩ / ١٩٧٦

(٤٧) الكرامة الثقافية مارس ١٩٨٠ ، أريد نشرها في مجموعة ، الأمثال ،

(٤٨) الثقافة الوطنية ، العدد الأول ، يناير ١٩٨٠

(٤٩) لواء ، ١٩ / ١٢ / ١٩٧٥ ، أريد نشرها في مجموعة ، الأمثال ،

(٥٠) لواء ، ٣ / ١٢ / ١٩٧٦

(٥١) كتابات (غير دورية بالأولست) العدد الثالث ، أغسطس ١٩٧٩

(٥٢) النديم (غير دورية بالأولست) العدد الثاني ، ١٩٨٢

عبد العزيز

(٥٣) ، ٥٤ ، ٥٥ ، نسخة خطية عند الكاتب

(٥٤) مصرية (بالأولست غير دورية) العدد الثاني

(٥٥) مصرية (بالأولست غير دورية) العدد الرابع

(٥٦) البشر الأنفاس ، مجموعة القصص ، نسخة عند الكاتب

(٥٧) الثقافة الوطنية (غير دورية) العدد الأول يناير ١٩٨٠

عماد عوض عبد العال

(٥٨) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١

(٥٩) أقلام الصحراء ، الإسكندرية ، العدد (٣) سبتمبر ١٩٧٦

(٦٠) صفحة ٦٨ ، الرجل الذي مر على مدينة ،

(٦١) صفحة ٧٨ ، الرجل الذي مر على مدينة ،

عماد الوردان

(٦٢) لواء (٢)

(٦٣) لواء ، ٢٨ / ٤ / ١٩٧٤

(٦٤) نسخة خطية - مايو ١٩٧٠

(٦٥) نسخة خطية - أغسطس ١٩٧٠

(٦٦) نسخة خطية - يونيو ١٩٧١

(٦٧) نسخة خطية - مارس ١٩٧٦

(٦٨) البيان الكويتية (٢) كيت فبراير ١٩٧٣

(٦٩) كتابات النديم ، القاهرة (بالأولست) بربر ١٩٨٢

(٧٠) لواء ، ١١ / ٦ / ١٩٧٦ وأعيد نشرها في أربع قصص قصيرة

(٧١) نسخة خطية - فبراير ١٩٧٤

(٧٢) البيان الكويتية - سبتمبر ١٩٨١

(٧٣) نسخة خطية يناير ١٩٨١

سلي حور

(٧٤) جماعة الرواية الجديدة - القاهرة ، ١٩٧٧ (مكتبة مبدول)

(٧٥) خطوة (غير دورية ، بالأولست) العدد الثاني ، مارس ١٩٨١

(٧٦) لواء ، ٤ / ٤ / ١٩٧٧

(٧٧) صباح الخير (٣)

(٧٨) لواء ، ١٧ / ٤ / ١٩٨١

(٧٩) صباح الخير (٢)

وسائر القصص من نسخة خطية عند الكاتب

يوسف بوري

(٨٠) لواء ، ٣ / ١٢ / ١٩٧٦

(٨١) الثقافة الوطنية (غير دورية) يناير ١٩٨٠

(٨٢) صحوة - العدد الأول ديسمبر ١٩٨٠

وسائر قصصه غير منشورة - نسخة خطية عند الكاتب

التفسير السيولوجي

لشيوخ القصة القصيرة

تواجه الثقافة المصرية في صورتها الحالية أزمة^(١) تشبه تلك الأزمة التي اجتازها في أواخر القرن التاسع عشر. إثر اللقاء بين المجتمع العربي والحضارة الأوربية الغربية. ووجه الشبه بينهما هو هذا التساؤل المثير الذي نظرحه الفئة المثقفة حول الذات العربية^(٢) وفقا لماضيها ولما يتعيده في المستقبل وهناك وجه شبه آخر. يتمثل في محاولة البحث عن الوسائل الفعالة لتحقيق شكل جديد من أشكال التقدم. وموقف الناس من هذه الأزمة كموقف المثقفين، فهم منقسمون إلى فريقين متباينين. فريق يرى في التراث كل وسائل التطور^(٣) ولا يرى ضرورة الأخذ بأساليب الحياة المعاصرة. وفريق يرى الجمع بين الأصالة والمعاصرة^(٤) ويرى ضرورة الأخذ ببعض أجزاء من التراث وبعض أجزاء من المعاصر.

ومن الحل أن الفريق الأول يرى في الماضي أساسا موضوعيا لحل مشكلات الحياة الاجتماعية والفردية، في حين يرى الفريق الثاني جوار للظاء القديم والحديث في بنية واحدة.

ويبرز الانقسام المذكور بين الفريقين يظهر بوضوح في فترات الانقسامات الاجتماعية والثقافية التي نجتد جذورها إلى مرحلة النهضة القومية في القرن التاسع عشر. فالباحث المدقق في تاريخنا الثقافي يلاحظ أن إشكالية النموذج الحضاري ترتبط عادة بمراحل التحول والتقبل الاجتماعي والثقافي. وإذا نشهد ذلك بوضوح في الآونة الحاضرة حيث نلمس مظاهر في حياة الفرد والمجتمع، ففي حياة المجتمع نستطيع أن نلمسها في ظاهرة انهيار بعض القيم الثقافية. وفي حياة الفرد نلمسها في صورة انطلاق على الوجود الشخصي، وعدم الإحساس بالإطار العام للمجتمع نتيجة لفرق الربط بين الفرد والمجتمع. ويظهر هذا بوجه عام لدى الفئة المثقفة، وبوجه خاص لدى مبدعي الفن والأدب.

سمير حجازي

والوجه الجوهري الذي يتركز به معنى الثقافة هو بلا ريب محاولة الفرد تحقيق نخط معين من التوازن والتكيف بينه وبين الجماعة، وبينه وبين المجتمع، داخل إطار معين. وهذا الإطار المعين لا يأخذ وصفا ثابتا، لأن هناك جانبا منه يتحطم بصورة معينة، بين مرحلة تاريخية وأخرى. ومادامت الثقافة هي جوع المعرفة البشرية ونعمته التي تنظم سلوك الفرد وفكره، وتساعد على تحقيق نخط معين من التوازن والتكيف مع البنية الاجتماعية، فالقول بأن الثقافة المصرية المعاصرة تواجه تصدعا معينا في بعض عناصر بنائها الكلي، يعني أن التوازن أو التكيف الذي كان قائما بين الفرد والجماعة، أو الفرد والمجتمع، على نحو معين، هو سبيل تدمير صورته.

تلك بعض مظاهر تمتد بعض القيم الثقافية القديمة، ويبرز قيم أخرى جديدة. وهذه العملية بديانكتيكية التي تحدث في بنية القيم تعد في نظر الفريق الأول دليل لحمل للقيم بوجه عام. أما الفريق الثاني فهم لا يرضون بهذا الرأي، وإن كانوا يقررون بوجود هذه المظاهر ولكن إلى جانب ظهور بعض قيم ثقافية جديدة.

ونقصد بالقيم مجموعة موجهات فعل الفرد وسلوكه في المواقف الاجتماعية، ونقصد بالثقافة جماع المعارف، والمبادئ العلمية، والأنساق الفكرية، والقيم، والرموز، واللغة المكتبة، والأساطير التي يرمسها المجتمع على الفرد^(٥) فهي تمثل إحد في كل مظاهر الحياة والعلاقات الاجتماعية على نحو معين.

والواقع أن الفرد - كالمجتمع - يواجه التعبيرات الجديدة في ماديء الأمر بشيء من الحرية والقلق ، ومن ثم يضطر إلى أن يخطو خطوات جديدة في سبل مجهولة ، إلى حين تتحدد معالم الواقع الجديد وينكيف معه تاريخيا وأخلاقيا . وفي استطاعتنا أن نجد محاولة الفرد المبدع تصوير الواقع الخارجى . دون ربطه برمان أو مكان معين ، مثلا واضحا على ذلك . فهذا الاتجاه له سمعة بارزة يتميز بها ، ألا وهي قطع الأوشاح التى تصل بين الفرد وبيئته بصورة معينة. وفي استطاعتنا أن نجد اتجاه الفرد مبدع نحو معالجة الأشكال الأدبية القصيرة بوجه عام ، والقصة القصيرة بوجه خاص ، مصهرا من هذه المظاهر .

[٢]

والمشكلة التى نريد أن نعالجها في هذه الدراسة هي : لماذا يسيطر على مبدئى الإبداع الثقافى بعامه ، والأدبى بخاصة ، شكل فنى معين ؟ وما العوامل التى تسهم في تحليده ؟ فالأدباء العرب بوجه عام وفى مصر بوجه خاص ، يعاينون عادة شكل القصة القصيرة أكثر من معالجتهم لأشكال الأدبية الأخرى . وينجلى هذا بوضوح في مرحلة الأزمات الثقافية ، والتحولات الاجتماعية غير المحتملة . ففى أواخر الستينات مثلا ، يجد أغلب الروائيين السابقين هذه المرحلة ، كما يجد أغلب كتاب الجيل الذى لمع بعد هذه المرحلة ، يتجهون بصورة أساسية إلى كتابة هذا النوع الأدبى . وفى استطاعتنا أن نجد تخصيص أهم المجالات الأدبية^(١) العربية أعدادا منها لنشر بمدح من القصص القصيرة ، وإصدار دور النشر المختلفة أعمالا قصصية أغلبها ينتمى إلى ذلك النوع الأدبى^(٢) .

وهذه الملاحظة المستمدة من الواقع تفتح لنا بطرح سؤال جديد : ألا وهو : لماذا شهد في تاريخ الأدب المصرى المعاصر شيوعا تدريجيا واضحا لشكل أدبى معين ، وهو القصة القصيرة ؟^(٣) وهل هذه الظاهرة الأدبية مرتبطة بطبيعة التحولات الثقافية والاجتماعية ؟ هناك فرض يمكن أن يقدم إلينا إجابة مؤقتة . نعم هناك ارتباط سببى بين طبيعة هذه التحولات وهيئة إطار الأنصوص على وجدان الكاتب . وسؤال آخر هو : ما الدلالة الاجتماعية والتاريخية التى تكمن وراء هذه المظاهرة ؟ وفرض آخر يسمح لنا بالقول : إن التحولات السريعة تحدثت خلافى ميراث القم ، وتحمل القصة المبدعة ثمرات من البنى الكلية للمجتمع ، ونرى العالم من خلال منظور غير متناكس .

[٣]

وفي ضوء هذه الفروض وتلك التساؤلات يتحدد اتجاه البحث هذا . محصر نقصد هنا القيام بدراسة سوسولوجية لظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة . ومعنى ذلك التسليم بأن شيوع شكل أدبى معين في فترة معينة بعد ظاهرة سوسولوجية على أساس أن موضوع الصلة بين الشكل الأدبى والمجتمع يدخل في نطاق السوسولوجية الحديثة . فالظاهرة موضوع البحث لابد أن تحدث في بيئة اجتماعية معينة . ونقصد ببيئة الاجتماعية هنا مجموع العناصر التى تشكل الواقع الخارجى وتؤثر في اتجاه الظاهرة وشكلها بصورة معينة . ونحن نعرض أن هذه الظاهرة تتألف من مجموعة من العلاقات الحزنية داخل نظام كلى يتمثل في لبى العامة للمجتمع

وقد ذهب شارل فيل *Viel* ومدام طومبش *Tomiche* إلى القول بأن على عيب محفوظ عن معاداة الشكل الروائى أو أواخر الستينات ، واتجاهه نحو معاداة القصة القصيرة ، أساسه رغبة الكاتب في إبداع هذا الشكل^(٤) . ونحن نحالف هذا الرأى ، وكل الآراء التى تجعل الفرد المبدع معزولا عن مؤثرات الحياة الاجتماعية . إن الملاحظة العابرة توصلنا إلى أن الفرد المبدع لا يستطيع أن يمارس حياته خارج نظام معين من العلاقات الاجتماعية والإسبانية ، لقوماته الخاصة تنمو وتتطور عن طريق تلقيه لنوع معين من التجارب والمعرفة ، لا يتحقق إلا إذا كان مرتبطا بصورة معينة بنظام اجتماعى معين . حتى إن هذا الفرد استقلاله عن نظام العلاقات الشائعة في المجتمع ، ولكن استقلال حياته الشخصية عن حياته الاجتماعية ، هو استقلال نسبي . يضاف إلى ذلك أن الفاصل بين الجانبين ليس فاصلا جوهريا ، فالجانبان يمثلان قطبين في حالة معينة من الترابط ، ورغم المميزات الخاصة التى ينفرد بها كل جانب . وهذا القول لا يعنى أن الفرد المبدع في حالة انسجام دائم مع الاتجاهات والأفكار السائدة في الحياة الاجتماعية ، أو مع مائشده الجماعية أو الفئة التى يمثل أحد أعصبتها إذ يجوز أن يكون هناك تناقض بين مائشده الفرد ومائشده الجماعة أو الفئة التى يرتبط بها بصورة معينة .

هل نفهم من ذلك أن الفرد المبدع ليس له دور إلا دوره المرتبط بالجماعة والحياة الاجتماعية ؟ الواقع أنه يعبر في آثاره الأدبية عن موقفه الشخصى ، ومظهره الخاصة للعام . دون أن يدرك أن الخلق لأدبى يتضمن في عناصره مميزات جماعية ، كما يتضمن في الوقت نفسه مميزات شخصية ، فإيجاده لرؤية معينة للعالم ليس نابعاً من تجربته الفردية لحسب ، لأن هذه الرؤية نتيجة نشاط ذهنى أو نفسى جماعية من الأفراد ، تعيش في ظروف اجتماعية وتاريخية متشعبة . وهذه الرؤية تظهر بصورة معينة في بناء الأثر ومحتواه

إن التحولات التى اعترت البنى العامة للمجتمع في هذه المرحلة قد صاحبتها تحول معين في القيم ، جعل الفرد والجماعة يفقدان الاتزان بصورة معينة ، نظرا لأن معالم الاتجاه الجديد لم تتحدد بكيفية واضحة في البناء الذهنى للكاتب . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعلل انزلال فريق من المثقفين بعد التحولات التى اعترت المجتمع المصرى في عام ١٩٥٢ ، ونستطيع أن نعلل أيضا موقف محبب محفوظ حين توقف عن الكتابة لعدة سنوات إلى حين استطاع تكوين تصور معين عن طبيعة هذه التحولات واتجاهاتها ، ليتكيف معها تاريخيا وأخلاقيا . هذه التحولات التى طرأت على الواقع الخارجى اضطرت الكاتب إلى أن يمرى نوحا معينة من التعبير في بعض عناصر بنائه النفسى جعله يرى العالم من خلال منظور معين

هذه البداية في تفسير الظاهرة ، قد التقى عندها معظم الباحثين في مجال السوسولوجيا الحديثة للأدب . إن حولدمان يرى أن الخطوة الأولى نحو تحليل تغير بناء الشكل الروائى ، هي محاولة الكشف عن جملة الخصائص العامة للبنى العامة للوسط الاجتماعى الذى ظهرت فيه الرواية . كذلك يرى «جلاك لهارفانت» أن تطور البناء النفسى للآثار الروائية عند آلان روجريه ناتج عن جملة التحولات التى اعترت البنى العامة للمجتمع الفرنسى المعاصر . ولا يختلف أحوال كثيرا عند شارل كاستيلا *castella* في بحثه عن الرؤية الاجتماعية عند موبسان ، فقد رأى فقدان الشخصيات لعنصر الأصالة ، واستعدادتها من العالم الخارجى مقوماتها

الأساسية يرجع إلى تطور الإيديولوجية البرجوازية في أواخر القرن التاسع عشر ومن ذلك ينبى لنا أن الخطوة الأولى للكشف عن العوامل التي أسهمت في تكوين ظاهرة شيوع القصة القصيرة ، هي محاولة التعرف على جملة الخصائص العامة للمجتمع ، وعلاقة هذه الخصائص بالجانب النفسي عند الكاتب ، وعلاقة الكل بالخصائص النفسية لهذا النوع الأدبي . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر كثيرا من الظواهر في مجال الإبداع الثقافي

[4]

ومن أجل أن موضوع بحثنا يمكنه الاستفادة من الكتابات الشائعة في سوسيولوجيا الأدب الحديثة بوجه عام ، ومن كتابات ولويسيان جولدمان و بوجه خاص ، على أساس أنه قد حاول الإجابة عن السؤال : لماذا حدث تحول في بناء الشكل الروائي (احتواء البطل الفرد) مع نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا . وقد عزى هذا التغير إلى تغير في البنى الاقتصادية في المجتمع الحديث ، فالقوى الاقتصادية في المجتمع الصناعي قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بمجزيات الحياة اليومية . وهو بذلك قد استطاع إيجاد علاقة ذات دلالة بين الشكل الروائي ونظام الوسط الاجتماعي . وقد اهتم إلى جانب الإجابة عن السؤال السابق - بمحاولة الإجابة عن سؤال آخر مؤداه البحث في وثيقة البنى ذات الدلالة ، ودور بنية الأثر الأدبي . وقد وجد أن دور هذه البنى يتمثل في التعبير عن رؤية معينة للعالم ، تظهر في عصر معين ؛ بدلالة على موقف لبعض الفئات أو الجماعات البشرية تجاه حركة التاريخ . وقد صغر إلى أن يستعين في هذا السبيل بعدة مفاهيم ، أهمها أن سلوك الإنسان في حركته ينقل إلينا مؤشرات ذات دلالة معينة للتعبير عن موقف معين ثابت يسمى نحو تحقيق توازن بين الفرد والعالم . واستعان كذلك بمفهوم الخط البتالي الذي يعد الأثر مجموعة من العناصر تشكل في وحدة عضوية واحدة ، في إطار نظام كل

وهذا الاتجاه يبحث غالبا في صلة تحول الشكل الروائي بالبنى الاقتصادية والاجتماعية ، في حين أن دراستنا تبحث في علاقة شيوع شكل قصة القصيرة ودلالاته ، بوصفه ظاهرة من الظواهر الثقافية المتعددة الجوانب ، والمعقدة التركيب . فهناك البناء النفسي الاجتماعي ، وهناك بناء الشكل القصصي ، وعلاقة كل هذا بالظروف العامة للمجتمع . ومن الجلي أن هذه الجوانب متداخلة ، إلى حد أننا نراها متشابكة ومفصيا بعضها إلى بعض ، الأمر الذي يجعلنا لا نستطيع أن نفحص النظر عن هذا التشابك ، الذي يؤكد لنا أهمية التعامل الدينامي بين هذه الجوانب المختلفة التي تشكل الظاهرة . ومعنى هذا أننا نعيد من كتابات جولدمان في المجال السوسيولوجي كما نعيد من كتابات غيره من الباحثين في مجالات أخرى ، مثل «شاميردي لوى» و «جان بياجيه» في المجال النفسي ، على أساس أننا لا نقصص المجال الاجتماعي عن ذلك المجال الأخير .

[5]

اكتفينا - في البداية - بالملاحظة العابرة شاهدا على أن التحولات غير نعتمة في بعض عناصر البنى العامة للمجتمع تصيب الفرد محلي معين في بعض عناصر بنائه النفسي . ونريد الآن أن نفسر ذلك عن

طريق الموازنة بين البناء النفسي للفرد المبدع في الموقف المختلفة . ونول ما نلاحظه في هذا الصدد هو وجود تحولات ذات تأثير قوى على الفرد المبدع ، وتحولات أخرى ذات تأثير ضئيل . فحاسب ذلك ؟ لابد أن تكون التحولات المختلفة ذات دلالات مختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع . وهذا قول بدعي ، ولكن الذي يهمنا أن نوضحه هنا هو اختلاف الدلالة الفعالة للتحولات المختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع وغير المبدع ، أي علاقة هذه الدلالة بوضعية البنى الكلية للمجتمع ، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه يؤثر في أعماق الفرد المبدع بصورة معينة . فلنلاحظ أن الفرد المبدع يواجه التغيرات أحيانا دون أن تتبدل جذورها إلى أعماقه ، وأن أثرها لا يلبث أن يزول ، وأنه يواجه في حالات تغيرات تمتد إلى أعماقه فلا يزول أثرها بمجرد انتهائها . ومعنى هذا أن الحياة الشخصية للفرد ليست وحدها هي التي تشكل واقعها الداخلي وفي ضوء هذه المسئلة نستطيع أن نمثل آثاره الأدبية ، ونستطيع أن نتبين أن الجانب الاجتماعي - كما أشرنا سابقا - يعد بمثابة بناء مركب مع بناء الجانب الشخصي . إنها بنيتان تتفاعلان على نحو خاص ، على الرغم من اختلاف دلالتها الفعالة لدى الفرد المبدع ، وبدي المجتمع . فشمور الكاتب أو وعيه بطبيعة التغيرات الاجتماعية والتاريخية يتحدد من داخل بنائه الذهني ، ومن داخل الظروف العامة للمجتمع ، من ناحية ، وفي إطار البناء الفكري للمجتمع التي يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا وثقافيا ، من ناحية أخرى

إن التغيرات التي توصف بأنها تؤثر في أعماق الكاتب أو الفرد المثقف بوجه عام ترجع إلى فهم دلالة هذه التغيرات فيها معبر غير الفهم الذي يمارسه غير المثقف . وكذلك الشأن في الأزمات الفردية أو الاجتماعية ، فكل شيء يختلف دلالة عند المثقف عنه عند غير المثقف . على بنا بعد قليل سنتبين شيئا أصح من ذلك ، فستبين نتائج التحقيق التجريبي الذي وضعناه لاختبار عدد من الفروض التي سفت لإشارة إليها ، معتمدين في ذلك على بعض وسائل التجريب (كالاستبيان والاستبان) الذي أجريناه على جماعة الأدباء ، إلى جانب تحليل بعض آثارهم القصصية ، للكشف - بقدر الإمكان - عن طبيعة العلاقة بين البنى الفكرية الجماعية والظروف العامة من ناحية ، وعلاقة هذه بعناصر بالبناء الفكري والنفسي للكاتب ، من ناحية أخرى ، وعلاقة كل هذه لعناصر بتحديد شكل الأثر الفني أخيرا .

ولنقرر في قرعنا الأساسي وجود علاقة سببية بين التعبير غير المحتمل والانتفاع في الاتجاهات السلطانية والتعبير النفسي المتفرد . ومعنى ذلك أننا نرد جزءا كبيرا من تحول الوعي - عند الفرد المبدع أو الأفراد الذين يعيشون معه في ظروف مشابهة - إلى جانب الظروف العامة للمجتمع ، وإن كنا لا نقرر صعبا وجود مرحلة سابقة كان المجتمع فيها لا يواجه تعبيرا ، بل نقرر فحسب أن التعبير قد ظهر بوصف في هذه المرحلة ، وكان سريعا نسبيا بالمقاييس إلى فترات التحول التي مررها في النصف الثاني من هذا القرن .

على أن هذه القضية ليست كل شيء في موضوع بحثنا ، وإن كان هناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط ، هي مشكلة إيديولوجية الكاتب وعلاقتها بالجماعة التي يمثل أحد أعصائها وهي وإن بدت مجرد

إجابة نجيب محفوظ : (١٠)

١ - نجىء الفكرة أولاً ، أو الدفقة للوجدانية . ثم يتقرر الشكل بعد ذلك ، في أثناء ذلك تكون الرواية أو القصة القصيرة ولكن هناك ظروفًا خارجية ، غير أدبية ، تدفعنى إلى كتابة القصة القصيرة ، مثل أن أكون قد فرغت من عمل كبير ومارالت لدى طاقة ، أو رغبة في النشر في الصحف أحياناً . ولكن هذا لا يؤثر تأثيراً جوهرياً . وعلى ذلك فأنا لم أكتبه للأسباب الطعية والنفسية التى قد يكون لها الأثر في تحديد شكل القصة . لقد كتبت قصصاً قصيرة في مطلع حياتى بين ١٩٢٨ - ١٩٤٠ ، ثم عدت إليها بدءاً من عام ١٩٦٠

٢ - توجد صلة وثيقة بين (أنا وإحياة الاجتماعية) وبين مضامين قصصى وأحداثها ، حتى لو بدت هذه القصص خيالية ، أو رمزية ، أو تاريخية . إن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دوافع مستلهمة من المجتمع ، والقليل من قصصى يعالج أوضاعاً مثاقيرية ، ولعلها أيضاً مستلهمة من المجتمع نفسه

٣ - أحداث أواخر السنين كانت أظفح أحداث هزت كيانى ، فبوم اكتشفت بعض الحقائق حصل لى ذهول شديد ، وحزن شبيه بالأم السرطان . فقد كل شيء معقولته ، حتى إنى خرجت عن طريقي في التأليف ، كنت أشعر أنى منفعل باستمرار ، وليس لدى موضوع محدد ، فكنت أبدأ من الصفر لأشعر هل أنتهى إلى شيء أم لا . فعمل هلى الأول كان التعبير عن شعورى المضطرب . وإن كانت هناك فكرة فقد كانت تنشأ في أثناء العمل ، ومع هذا فإن الأيديولوجية كانت حاضرة في قصصى .

٤ - لقد أصابت أحداث هذه الفترة الناس جميعاً من أحد الجنائب ، لكن بعض الرجعيين وبعض مراكز القوة قد استخدمها لصالحه . أما الشعب فقد استلذذ دمه وروحه . هذا إلى ازدهار طبقة جديدة تتكون من تجار البضعة والسياسة والوسطاء .

٥ - لا يمكن أن ننكر وجود أزمة في التعبير في ذلك الحين ، فانعدام الحرية في المجتمع خلق لدى الكاتب نوعاً من الغموض في الرؤية . ولعل هذا قد ظهر في طريقة البناء النفسى .

٦ - موظف والان على المعاش .

إجابة يوسف إدريس : (١١)

١ - يصعب على تحديد موطن من الأشكال الأدبية ، فأنا أعتقد أنى لا أختارها دائماً بل هى التى تختارنى . فالكاتب أحياناً ما تصورهما على أنها لا علاقة لها بالإرادة ، فهى نوع من التحقيق اللا إرادى للذات . ويقتدر عمق الرغبة اللا إردية في تحقيق الذات يكون عمق عصبية الأثر الأدبى . بناء على هذا فإن كتابة القصة القصيرة لا تأتى إلا إذا شعرت بإمكانيتها . والقصة القصيرة - بالنسبة لى - هى تعبير عن لحظة اكتشاف لأشياء وعناصر موجودة فعلاً في الواقع . فهى تعبر عن حالى النفسية من

جانب من حوب مشكلة تحديد وعى الفرد المبدع . فإياها - حل كل حال - جديرة بأن نبحث ، مادامنا يبحث بصورة جوهريّة في مسألة العلاقة بين شيوخ شكل القصة القصيرة من ناحية ، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى . وتختلف النظرة إلى هذه المسألة ، من فريق يرى الشكل مجرد وسيلة في يد الكاتب إلى تحقيق شيء آخر ورواه ، إلى المعركة ضد «هيجل» وإلى الكشف عن مضمون اللا شعور عند أصحاب التحصيل النفسى الحديث ، وإلى الكشف عن موقف جماعة معينة من حركة التاريخ عند جولدمان

ولكن هذه العلاقة ، أهمى العلاقة بين الكاتب والشكل الأدبى ، ليست علاقة حاملة ، وليست علاقة معرفية محض ، فالكاتب عندما يعالج معاً من أعماط التعبير النفسى ، إنما يمارس فعلاً أساسه معط معين من التوتر النفسى للمصاحب مجموعة من الصور والتجليات التى بنظمها الشكل النفسى ، الذى إذا لم يتواءم لديه فإنه لا يستطيع أن يصوغ ظرنه في العالم .

والشكل الأدبى - بوجه عام - له عناصر بنائية قابلة للتغير ، وهذا تغير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية ، وبحساسية الكاتب وحجراته الخيالية من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن تطور وعى الفرد المبدع واستجابته للتحويلات التاريخية والمحصارية تؤثر في تشكيل البناء النفسى الذى يحمله .

ولنتنقل الآن إلى التحقيق التجريبي للفرض ~~الأنثى~~ ^{الأنثى} وصعنا ، فيكفياً ما عرضنا من آراء مصبوغة بشبهة تأويلية . فلتصل بالواقع نفسه ، ولتقم بالتجربة العلمية ودرها كى يتبع على هذا الأساس رأي فى الشكل الأدبى الذى يرى نكائب فى لحظة انمساك بالواقع ، وكيف يرى ذلك الواقع ، وكيف يدعه بحاجه النفسى نحو تحديد شكل الأثر

بعبارة أخرى ، نزع أن تلقى بعض الضوء على جواب ظاهرة شيوخ شكل القصة القصيرة في تاريخ الأدب العربى للماضى ، معتمدين في ذلك على عدد من الاستعارات ، التى وجهناها إلى الكاتب ، والتى حددناها على النحو التالى : (١)

١ - أنرى أن هناك حالة معينة تجعلك تشعر أنك في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة ؟

٢ - أشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك العملية ، ومايرد في قصصك من أحداث ؟

٣ - كيف كان وقع تحولات أواخر السنين عليك ؟

٤ - كيف رأيت المجتمع حينذاك ؟

٥ - هل التعبير عن هذه التحولات قد تطلب منك تكتيكاً معيناً ؟

٦ - ماهيتك الأصلية ؟

أجاب عن هذا الاستخبار فريقان من الأدباء ، الأول يتمثل في الجيل السابق لهذه المرحلة ، وهم نجيب محفوظ ، يوسف إدريس ، عبد الرحمن الشرقاوى ، إحسان عبد القدوس ، عبد الله الطوىعى ، صلاح حافظ ، صبرى موسى . هيد الفتح رزق ، والفرق الثاني من الجيل اللاحق لهذه المرحلة وهم : جمال الغيطانى ، محمد طويبا ، صنع الله إبراهيم ، يوسف القعيد ، أحمد الشريف ، غالب هلسا ، شمس الدين موسى

جهة ، ومن المجتمع الذي يستعمل لغته في بناء قصصى من جهة أخرى . هي - إذا شئت - مبرور وعبر وعبر في الوقت نفسه

٢ - لابد أن تكون هذه العلاقة قائمة حتى لو أنى كنت لأعياها ، وكما ذكرت سابقا ، فإن حوادث حياتى الخاصة أو العامة تلهمنى ، ولكل جانب نتاجه ودوره في انفعالى ، وإن كنت أرى أن الأحداث العامة تؤثر في أكثر من الأولى . فمثلا أحداث أواخر الستينات قد جعلتني في حالة اضطراب معين ، شعرت وكأنى قد أصبحت مريض نفسي حاد ، فالتفهمون هم وحدهم الذين شعروا بما وراء الحدث . لقد نشأ لدى البعض منهم نوع من الأزمات الشخصية التي تحولت عند البعض إلى فرح من أشكال العروبة . وهذا هو ما حدث لجنانة كتاب القصة لدين أنشأوا مجلة «جاليرى» ٦٨

٣ - أنا لا أعتمد على أكتب عن الأحداث التاريخية أو الوطنية ، لأن ما أكتبه ليس وعظا وطنيا أنا أكتب بناء على مؤلف شخصى ، وإن كنت قد انفعلت رغم إرادتى بهذا الواقع وعبرت عنه بكيفية معينة ، كما نجد في قصة «النداه»

٤ - أما كيف رأيت المجتمع في تلك الفترة فإن المجتمع المصرى بالنسبة لى بعد مجتمعين ، مجتمع القاهرة الذى تمكنت فيه عناصر الانتماء ، وهو الذى أحس بدلالة الأحداث ، والثانى مجتمع الريف الذى لا أعتمد أنه شعر بنفس الدلالة

٥ - لقد شعرت أن المجتمع كان يرفض أن يتواجد فيه صراحة ، خوفا من أن يجلس حياته السياسى أو الاجتماعى أو النفسى . ولكن الفنان كان له دور في أن يكون مرآة الحقيقة ، ولا يقبل أن يهوى بالصمت . كل كاتب أصيل كان يعانى أن يقول الحق أو ما يعتقد أنه الحق .

٦ - مهنتى السابقة طبيب ولحالية كاتب .

إجابة عبد الرحمن الشرقاوى : (١٢)

١ - أنا لا أقرر في البداية أنى أكتب شكلا أدبيا معينا ، ولكن الموقف الانفعالى والموضوع هما اللذان يحددان هذا الشكل . فأنا أكتب القصة القصيرة إذا نيت أن أفكر قصة قصيرة ، دون الالتفات من جانبي إلى الأحوال النسبية المصاحبة لهذا الوضع .

٢ - هناك صلة بلا شك بين الأحداث التي تدور في قصصى من ناحية . والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى ، على أساس أنى أعيش حياة الآخرين وأنفعل معها تفاعلا مباشرا

٣ - لقد أصابى إحساس بالألم ، كما أصاب غيرى من المثقفين . وظهر هذا في مسرحيتى «وطى عكا» فكان هناك إحساس باليأس سيطر على لمدة معينة ، غير أن هذا الإحساس قد أشعل في الوقت نفسه في داخلى روح الرفض والمقدومة . أما الوضع الاجتماعى فقد رأيته يراجع للحلف ، فقد كانت هناك طبقة جديدة تحاول المراء السريع ، مستغلة في ذلك ظروف

الحرب وما تخلفه من إجراءات استثنائية . أما الطبقات الشعبية فقد ازدادت فقرا ، وأصابها نوع من خيبة الأمل ، على نحو ما ظهر في الريف . فالاستغلال من قبل بعض الجماعات المالكة للأراضي لم يزل قائما وإن كان يتم بصورة خفية . أصعب إلى هذا ظهور فئات طبقية كثيرة ، حققت أرباحا طائلة بلا عائد اقتصادى يذكر .

٤ - التعبير عندى كان بالرمز وعند غيرى أصبح نوعا من الألفار . ومع هذا كان القارئ يفهم الهدف الذى يقصده الكاتب ، لأن القارئ نفسه كان في وضع كوضع الكاتب ، يعانى فيه من أزمة حرية التعبير

٥ - كاتب ، ورئيس منظمة التضامن الآسيوى الأفريقى

إجابة إحسان عبد القدوس : (١٣)

١ - أشعر أنى في حاجة إلى كتابة القصة القصيرة لا الرواية عندما ما يطرأ على حياتى نوع من الاضطراب غير المألوف . أوضح لك هذا : عرفت في حياتى في هذه الفترة بعض هزات سياسية اجتماعية معينة ، جعلتني أفقد الاطمئنان واقدوره الشخصى ، فحولت عن كتابه الرواية ، ولم أجد غير القصة القصيرة وسيلة فنية للتعبير ، وأداة يسهل فيها استعمال الرمز عن الرواية . لكن هذه الفرضية ليست قاعدة في حياتى ، فأنا أحيانا أكتب ذلك النوع الأدبى باعتباره فنا مستغلا عن الأحداث أو الظروف المشابهة لها .

٢ - هناك صلة قوية بين أحداث قصصى وأحداث حياتى العملية . لأن الصلة قوية بين حياتى الشخصية وحياتى الاجتماعية

٣ ، ٤ - كنت في حالة من اليأس الشديد لحظة عرفت حقيقة الموقف ، وبدأ أثره المباشر على أغلب الصحفيين والأدباء ، إلا أن الأمر كان أعمق على المسؤولين عن الدولة أما المجتمع فكان يواصل تطوره الاشتراكى في الفترة التالية لتلك الأحداث .

٥ - لما كانت طبيعة النظام في تلك الفترة لا تسمح بحرية التعبير عن الرأى فقد كنت أضطر إلى استعمال الرمز ، للإفلات من محاسبة السلطة . ويمكنك أن تجد مثالا لهذا في قصتى : «علبة من الصفيح العسكى» و «لا أستطيع أن أفكر وأنا لرقص»

٦ - صحفى

إجابة صلاح حافظ : (١٤)

١ - أكتب القصة القصيرة عندما أكون متفعلا بقضية ما في الحياة العامة ، فهى تعبير عن موقف في النهاية . أوضح لك ذلك : فهناك مثلا قضية ما ، أريد أن أجد موقفا لها في سلوك معين ، فأخلق شخصيات وحداثا ، وموقفا أجد فيه هذه القضية في شخص أو عدة أشخاص

٢ - لم توجد هذه الصلة بصعة جبرية في قصصى باعتبار أنى أنطلق في معظم الأحيان في عملى من محاولة تحديد موقف

بجاء قضية عامة مصلوها الواقع

٣ - كانت تلك الأحداث مفاجئة لم أستطع تصورها ، ولم أكن في حالة تسمح لي بأن أحللها وأستوعب ما حدث ، فلم أكن أعجل أن تم على هذا النحو

٤ - أما تصوري الشخصي للواقع الاجتماعي العام فتلخص في . وراء الطبقة الحديدة التي كانت تستمر المال العام ، وقد رداد أصحاب الملايين ، وقل صدور القوانين الاشتراكية . وقد عرف المجتمع في تلك الفترة بعض المحاولات لدفعه نحو الرأسمالية من جديد . فقد حاولت الرأسمالية المصرية أن تستغل الظروف السياسية لكي تحرر مكاسب اجتماعية

٥ - لقد عبرت عن موقفي إزاء هذا الواقع عن طريق استعارة رمز الواقعي . إن النظام لم يسمح بالنقد المباشر . لقد كنت أصبر عن فكري بصورة مستترة . حتى إنني أصبحت أظن من القوية ، معتمدا على ذكاء القارئ في فهم الدلالات التي وراء النص .

٦ - صحن

إجابة عبد الله الطوشي : (١٥)

١ - تأتي الفكرة أولا ، وحينما تأتي هذه الفكرة فهي تأتي مصحوبة بالشكل ، وإن كان ذلك يتم بصورة غامضة . وفي أغلب المحطات السابقة لكتابتي القصة القصيرة بتأني شعور بالنعاسة . أو شعور بفراغ نفس . وقد كتبت في لحظات وأنا مثقل بهذا الإحساس أو المشغور .

٢ - اخترت الأعظم من التفاعلات مبعده للواقع الاجتماعي ، أو النفسي . أو التاريخي ومضامين قصصي لا يخرج عن نطاق هذه الطوائف

٣ - لقد شعرت بنوع من فقدان التوازن لا أستطيع تحديده أو وصفه . كل ما أستطيع ذكره هو أن إحساسا بالاحتياط الأمور والأشياء ظل يلزمي فترة ليست قصيرة من الزمن ، ولعل حالي هذا لم يختلف كثيرا عن حال المجتمع .

أما الظواهر الملائمة لي فتتلخص في ظهور طبقة جديدة ، إن لم نقف القوة الوطنية في وجهها فسعود التناقضات للظهور كما كانت من قبل

٤ - الطابع الغالب على قصصي هو الرمز ، فالرقابة على الصحف وعلى الكتابة بوجه عام أبعدتني عن المصارحة . ولعل السبب حسيما أذكر هو موجة الانتماء بين الكتاب . فقد أقدمهم تلك الأحداث لب الإعان بالعقيدة

٥ - محام سابق . والآل صحن

إجابة صبرى موسى : (١٦)

١ - إنني أشعر في أحيان كثيرة أنني أرغب في كتابة قصة قصيرة . ولكن هذه الرغبة أحيانا ما تجد عدم استجابة نفسية . وأحيانا أخرى أجدي مدعما نحو كتابة قصة قصيرة نتيجة انفعالي بموقف أو شيء ما في الحياة

٢ - الصلة موجودة دائما في القصص ، فأنا أمثل أحد عناصر الواقع الذي لا أستطيع الانفصال عن أحداثه المهمة ، أو عن همومه وتقديراته بصورة عامة

٣ - لم أشعر بصدمة ما عندما علمت بحقائق الأحداث والتحولات ، برغم دلالتها المفجعة . ولعل ذلك يرجع إلى أنني أعتقد أن المجتمع كان في حاجة إلى هذه الصدمة كي يستيقظ ويعرف كيف يواجه العصر .

٤ - رأيت المجتمع في هذه المرحلة يواجه انحلالا في قيمه . وفي نفسه ، ومحاول في الوقت نفسه أن يلتصق الطريق للبرص

٥ - هذه التحولات قد تطلبت تغيرا أساسيا في الإنسان ، وبالتالي في طريقة التعبير وفي طريقة تصويري للعالم .

٦ - مهني الأول مدرس ، ثم تحولت لها بعد إلى صحفي .
إجابة عبد الفتاح رزق : (١٧)

١ - أشعر أنني في وضع يتطلب من كتابة قصة قصيرة إذا انضمت بموقف معين لا أستطيع تصوير أبعادها المختلفة

٢ - الصلة بين عالم القصص وعالم الشخص أو الاجتماعي موجودة وحاضرة في أغلب الحالات ، لأنني اعتبر القصة القصيرة شكلا فنيا أوضح فيه رأيي أو وجهة نظري في قضية معينة لها صلة ما بحياة الشخصية والاجتماعية في الوقت نفسه

٣ - كان وقع هذه التحولات على نفسي مؤثرا ، فلم أكن أتصور أننا كنا بهذا الموضع

٤ - إذا كنت أستطيع أن أتذكر شيئا لربى أتذكر ما هو معروف لدى جميع المثقفين من أن المجتمع قد أصابته هزات وضربات قوية ، استغادت بها الطبقة الحديدة التي ظهرت في بداية هذه المرحلة

٥ - لا أعتقد ، لأن البنى القوية للقصة مسألة شخصية . لا علاقة لها بالبناء الاجتماعي إلا في المضمون فقط . وإذا كنت قد استعملت الرمز أو استعملته غيري فهذا أمر طبيعي في كل مجتمع تظهر فيه الحريات

٦ - صحن

إجابة جمال العيطاني : (١٨)

١ - أحيانا ما يأتي نوع من الانفعال نتيجة تفاعل مع الواقع الخارجي . الذي ينعكس على بدرجة معينة . وهذا الانفعال يكون مصحوبا بفكرة معينة ، تجد في القصة القصيرة الشكل الفني الملائم لها .

٢ - أعتقد أن الصلة وثيقة جدا ، فإن ما يجري من أحداث في المجتمع يثير لدى انفعالات مستمرة ، يرتبط بحياتي ارتباطا مباشرا ، على المستوى الخاص والعام . وهذا بدوره ينعكس على قصصي

٣ - عند أحداث هذه الفترة كنت أبلغ من العمر ٢٢ عاماً ، وكنت أعتقد دائماً أنه لا يمكن أن يكون هناك خلل في الحبش والبناء السياسي . وعندما وصلت الحقيقة إلى علمي شعرت وكأن هناك كابوساً يلزمي

٤ - لقد لفت انتباهي على المستوى الاجتماعي بروز طبقة طفيلية من المثقولين ومنتهدي الأغذية فالطبقة الجديدة التي ظهرت في الستينيات قد اختلعت وحل محلها طبقة أخرى من الأغنياء المهلة الذين يفتخرون إلى الثقافة والشعور الوطني وكانوا قد بدأوا بعد عام ١٩٦٧ وانتشروا بعد حرب ١٩٧٣ .

٥ - التكنيك الذي كنت أستعمله دائماً هو التكنيك التاريخي ، والرمزي . إنني أعتقد أن هناك علاقة بين الظروف الديمقراطية والشكل الفني ، فلي مجتمع تصادر فيه حرية الكلمة ، أجدني مضطراً إلى أن أتخايل على هذا الوضع فأقول كلمتي من خلال أشكال وطرق فنية متنوعة والقصة القصيرة هنا تصبح أداة فنية ناجحة ، ذلك لأقربها من طبيعة الشعر .

٦ - في البداية عملت في مهنة تصميم السجاد ، وبعد ذلك عملت في الصحافة ، ومازالت حتى الآن .

إجابة مجيد طويلا : (١٩)

١ - أكتب القصة القصيرة عادة ، في لحظة معينة يحدث فيها تفاعل ما ، بين من جهة وبين المجتمع من جهة أخرى وطبيعة هذه العلاقة كما أفهمها جلية ، فأنا دائماً على خلاف مع المجتمع ، لأنني أطمح إلى الأفضل . فمن خلال تعادلي كما نراه معادياً للإنسان وعن طريق حساسي الخاصة ، وقدرتي على النظر إلى مدى بعيد ، تخلق القصة القصيرة .

٢ - الصلة بيني وبين الواقع عميقة ، وهذا يبدو من إجابتي السابقة .

٣ - انتابني صدمة وجدانية عندما اكتشفت الحقيقة ، فأنا وأبناء جيلي بعد من أكثر الأجيال التي قضت معظم سنوات حياتها مع سنوات الثورة .

٤ - كنت أحاول التعبير عن ذلك الواقع بأسلوب رمزي ، ولعل هذا يرجع إلى محاولتي الإفلات من الرقابة التي تفرض على النشر ، فالأعمال التي تبدو للرقابة معارضة للانجاء السياسي كانت تمنع من النشر . أعطيت مثالا لذلك عدداً من المجموعات القصصية لكتاب من الخيل الذي ظهر بعد مرحلة أواخر الستينيات لم تشر بعد

٥ - مهذب بالمداد المسرحي

إجابة صنع الله إبراهيم : (٢٠)

١ - غالباً ما أجدني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة حينما تكون هناك أحداث متلاحقة أتعمل بها ويكون من الصعب على في لحظة مرورها القيام بتحليلها بعمق ، وتقديم تصور كامل لأبعادها

٢ - هذه الصلة قائمة بصفة دائمة ، فأنا أعيش داخل المجتمع ، وأرى وأشعر بقضاياها التي تمثل جانباً من قضايا الكاتب ، بوصفه فرداً يمارس حياته داخل إطاره .

٣ - من خلال مشاهدي لهذه المرحلة يمكنني القول بأن هناك طبقة جديدة قد ظهرت وتطورت ، واستطاعت في فترة قصيرة أن تحقق أرباحاً بصورة خيالية والمجتمع بوجه عام ترداد فيه التناقضات يوماً بعد آخر

٤ - عن طريق استعمال الرمز والتعبير السريالي . فأوراق رجب للغاية ، والتخلل الفني له لا يمكن أن يكون بصورة حسية

٥ - موظف في دار نشر

إجابة يوسف القعيد : (٢١)

١ - تتبع كتابة القصة من إحساسى الحد بعلوم التوافق بين وبين العالم . فإذا لم أشعر بهذا الإحساس لا تنشأ لدى الرغبة للكتابة ، التي أعدها محاولة للتعبير عن حالة من الفلق ، وعدم الرضى ، والرفض . وقد تكون الكتابة هنا شكلاً لحل الأزمة

٢ - بالتأكيد هناك صلة قوية بين حياتي وواقع المجتمع ، وبين ما يدور في قصصى من أحداث . وهذا يجعل لعدة اعتبارات واعتبارات ، وإن كان ما يحدث - سواء على المستوى الشخصي أو الواقعي - قد لا يصلح مادة للقصة . وعن الرغم من هذا فالصلة قائمة فعلاً

٣ - كانت مخولات أواخر الستينيات بمثابة هزة عيفة كشفت عن حقيقة القيم التي كنا نصاها وعما فيها من سبيلات وإيجابيات في الوقت نفسه

٤ - في تلك المرحلة بدأت لي الفروق الطبقية بشكل واضح ، فقد أثرت فئات طفيلية نتيجة استئثارها من وضع الحرب وهذه الفئات ليس لها أي دور اجتماعي يذكر ، كتجار السوق السوداء مثلاً ، الذين استغفروا حالة التقشف التي فرضت على البلاد وتلاعبوا بالأسعار بصورة لم تحدث من قبل وكذلك مقاولو الباطل والسياسة والوسطاء . لقد تحملت الطبقات الشعبية عبء هذه الظروف إلى جانب جماعات المثقفين الذين عانوا حتى درجة المهاد

٥ - أعتقد أن التعبير عن الرأي بصراحة في تلك المرحلة كان يمثل مشكلة ، فكان اللجوء إلى استعمال الرموز غيراً من الواقعية المباشرة

٦ - صحفي

إجابة أحمد هاشم الشريف : (٢٢)

١ - لا تأني القصة القصيرة إلا في لحظة عريضة معينة ، تكون حافلة بالانفعال ، وهذا الانفعال هو محصلة التفاعل بين وبين المجتمع . ويقدر ما يتعرض المجتمع بالآزمات والتغيرات . تتوالى هذه اللحظات وتتبع

- ٢ - أنا أرى الواقع الاجتماعي ولا أنفصل عنه ، فهو يؤثر في ، ومن ثم يؤثر في مضمون قصصى
- ٣ - لقد بدت في الأشياء على نحو غير معقول ، فلم أعد ألقى في الأسس المادية أو المعنوية التي يستند إليها المجتمع ، كان من الضروري أن يتم مراجعتها وبعاد فيها النظر من جديد
- ٤ - في هذه الظروف ، هضمت طبقة طبقية تتكون من تجار العملة ، وتجار السيارات والعلوات والشقق المفروشة وغيرهم ، من الذين استغلوا ظروف التحولات لصالحهم الخاص
- ٥ - أعتقد أن التكيبك الذي استعمله عادة يميل نحو الرموز والتدعى في وقت ما .
- ٦ - من قبل مرصفي في وزارة الثقافة ، والآن صحفى .

إجابة غالب هلسا : (١٢)

- ١ - أكتب القصة القصيرة من أجل التعبير عن موقف خاص تجاه قضية معينة ، وهذا الموقف تحدده حالتى النفسية
- ٢ - الصلة قائمة على أساس أن موقفى يتحدد على ضوء احاطب النفسى الذى أعتقد أنه يرتبط بصورة معينة بظروف الواقع الاجتماعى .
- ٣ - عقب تلك التحولات التى ظهرت في هذه المرحلة أعتقد أن إحسانا بالعبث كان يبعث على ولجلى كما هيئ على وجدان أخصب المتفكرين . لقد تبين لي أنى أعيش في عالم مريض . لقد اعتقدت في سلامة المعايير التى يعيش بها المجتمع ، وعندما تبينت لي الحقيقة شعرت بالأس .
- ٤ - الذى لغت انتباهى في هذه المرحلة هو ظهور طبقة طبقية ، أخذت تنمو وترداد لواء . أما المتفكرون فهم بين طرى لصراع يراوح التزامهم بين مطالب المعيشة وخصائهم
- ٥ - قد أدت هذه الظروف إلى عزلى أنا وغيرى من الكتاب ، وكان من نتائج ذلك بروز أساليب للتداعى ، والعبث . وهذا ما دفع الكتاب إلى التوضيح في الرؤية الاجتماعية والسياسية
- ٦ - كاتب وصحفى

إجابة شمس الدين موسى : (١٣)

- ١ - أكتب القصة القصيرة عندما يتأهب شعور خاص ، ينجم عن انفعالى بالحياة اليومية بكل تناقضاتها المختلفة والمتنوعة فى شكل يعبر عن لحظة تكيف وتركيز للحياة الخارجية والداخلية في وقت ما
- ٢ - الصلة بين حياتى العملية وما يدور في قصصى قائمة ، لأن القصة بالسبة في تعبير عن لحظة معاشة في المجتمع بكيفية معينة
- ٣ - كان الشعور الغالب على في ذلك الحين هو شعور من فقد الاتجاه .
- ٤ - الظواهر الحديثة التى لحظتها إثر هذه التحولات هي

- ظهور فئات عديدة من الأرباب الذين تكوئت أموالهم من استغلال الظروف التى فرضت على المجتمع .
- ٥ - أعتقد أن التكيبك الرمرى هو التكيبك الذى يلائم - أكثر من غيره - التعبير عن هذه المرحلة
- ٦ - محاسب في شركة

• • •

انتهت إحاطات الأدباء . وملاحظ أنها متعة كلها ، سواء لدى أبناء الجيل السابق أو الجيل اللاحق لهذه المرحلة ، على الشهادة بأن هناك أسيارا في بعض عناصر البنى الكلية للمجتمع ، وأن الفرد - كالمجتمع - يواجه مراحلا مازوما . وقد استطاع الأدباء القيام بوصف هذه الأزمة وصفا مباشرا

وإذا نحن دققنا النظر في أقوالهم وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الأزمة بطرق مختلفة ، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة . فهناك على الدوام أزمة المثقف والمجتمع ، وإن كان هناك اختلاف في بعض الإجابات . غير أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير حريات الظاهرة . وإلا انتهينا إلى تصنيف الوحدات والعناصر الجبرية ، كالقول مثلا بأن مجيب محموظ - حسب النص الذى أوردناه عنه - كان « هو الأول » هو التعبير عن شعوره المضطرب ، وأن يوسف إدريس كان « في حالة اضطراب معين » ، وأن إحسان عبد القدوس كان في « حالة من اليوت الشديد » . ونحن نبحث عن مدى التشابه بين بعضهم وبعض ، وننتهى إلى التصنيف الذى يقف بنا عند حدود الظاهرة ويعتمد على الوصف دون التعبير الذى نشده لبعثنا . ثم هناك مشكلة أخرى ، تتعلق بذلك التضارب الذى يوجد بين الأقوال . فمثلا يرى صلاح حافظ أن هناك محاولات لدفع المجتمع نحو الرأسمالية ، في حين يرى إحسان عبد القدوس أن المجتمع يتطور نحو الاشتراكية . ماذا يقال في هذا الأمر ؟ الواقع أن التضارب ، أو عدم تجانس بعض عناصر الظاهرة ، أمر يسئى علينا قبله ، لأن التضارب بين بعض العناصر أو الجوانب التى تنصمها الظاهرة هو شيء قائم حقا ، يحتم على الباحث النظر فيه لا حذره وإبكاره .

وعلى أية حال فإن تناقض بعض حريات لظاهرة أمر لا يدعو إلى الحيرة . لأننا نقف أولاً وأخيراً على لكن الفصل الذى يشكل جواب الظاهرة . وهذا الأمر يبدو واضحاً في الطريقة التى وصفا بها أسئلة الاستخبار ، فقد جاءت متصصة لعدة جواب في وقت واحد (الفى ، النفسى ، الاجتماعى ، التاريخى) لتحقيق هذا المرمى

ومن الحلى أن الاتجاه لدينا هنا لا يتفق من بعض النواحي مع عماد جولدمان . فهو يرى أن إدراك الأديب لآثاره أمر يحير أن يرشد الباحث أو أن قد إلى حقيقة معينة ، كما يحير أيضا أن يصله عن الحقيقة . ووفق رأى جولدمان يكون من الواجب على الباحث أو - وهذا أمر يوجه اهتمامه إلى الأثر الأدبى منه لا إلى صاحبه - ألا أثر يحمل في جوابه المتعلم دلالات حصارية واسعة ، تعنى الباحث أو الناقد عن انصر في هذا الموضع

والواقع أننا لم نقر في خطتنا مكانا خاصا بالأثر الأدبى ، فقد وصفا الأسئلة في دهننا وشدهم محدده ، تنحصر في محاولة إلقاء بعض الضوء

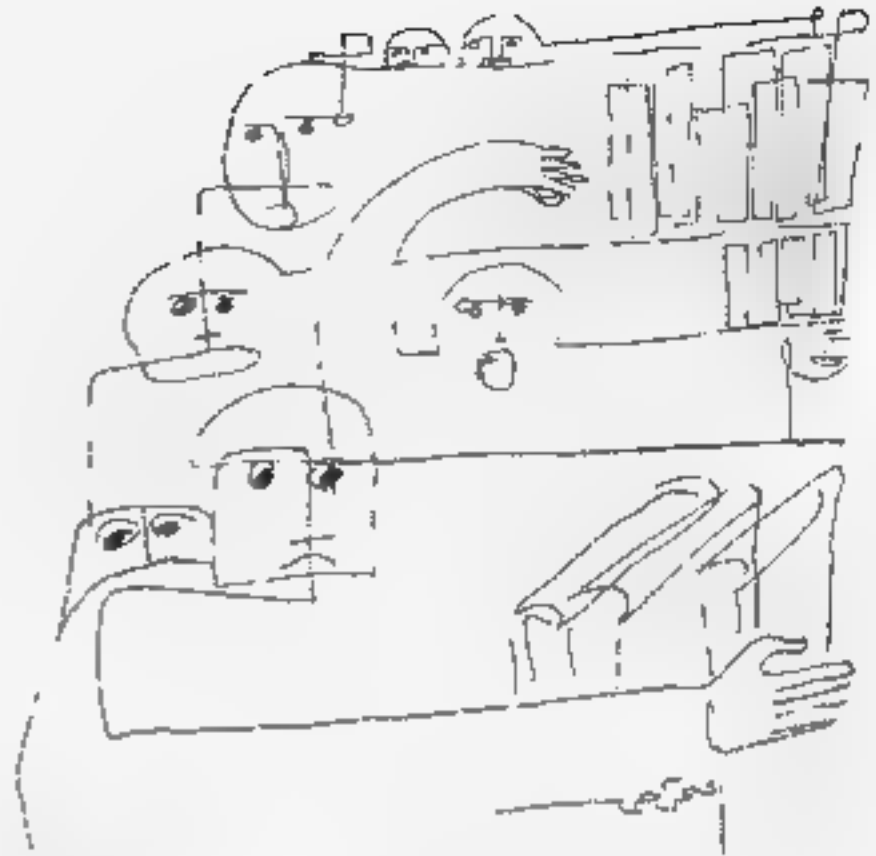
يبدو كأنه قد فرص عليه عرضاً . وهذا المعنى نفسه مستخلصه من إجابة القعيد حين يقول : «... أعتبرها محاولة للتعبير عن حالة من القلق» وماذا نتحدث عن عطف التوتر وعلاقته بالنوع الأدبي ، وبجمل بنا أن تزيد من هذه المسافة وصوحا بقدر الإمكان .

إن الشكل عند الكاتب مرتبط دائماً بمضمون معين ، وكلاهما يشأ في البناء الذهني للكاتب نتيجة عملية داخلية معينة ، مصدرها جواب النفس الشعرية واللاشعورية في وقت معا فالكاتب حيناً ينشئ لغة معينة لا يحدد مسبقاً صورة هذا البناء ، ولكنه يحمل في بناؤه الذهني نموذجاً أو نماذج فنية سابقة على إنشائه لهذه . وهذه النماذج الفنية تختلف من كاتب إلى آخر كما تتميز من فترة إلى أخرى لعوامل شخصية في بعض الأحيان ، أو لعوامل موضوعية في أحيان أخرى .

والكاتب قد يصطر - في ظروف معينة - إلى أن يعالج نموذجاً أو نمطاً أدبياً معيناً ، على أساس أن هذا النمط يعد مثالياً في التعبير عن حاله النفسي ، أو عالم الخيالة التي يرتبط بها ، والتي تعيش نفس الظروف التي يعيشها فالتحولات التي اعتبرت التي الاجتماعية العامة أحدثت لديه تعيراً في بعض عناصر بناؤه الداخلي بعمامة ، وفي نوعية توتره الخاصة . ونحن نفترض أن معالجة ذلك النمط الأدبي يتطلب من الكاتب توتر بالغ نسبياً ، ف نوعية التوتر المصاحب لعملية الكتابة تختلف من شكل أدبي إلى آخر . فكاتب القصة القصيرة مثلاً ، يجوز أن تنشأ لديه الدفعة الوجدانية أولاً ، وتبرز لديه الفكرة ثانياً ، أو تبرز في أثناء عملية التدفق الوجداني نفسه ، في حين ترد الفكرة على نفس الروائي أولاً ، وتبقى في الأساس الذي يتحرك في حلوده ، فتتشكل اللغة وتتحول اتجاهها بكيفية معينة وهذا الوضع يجعل جواب النفس الشعرية تؤدي دوراً بارزاً في عملية البناء الفني أكبر من جوابها اللاشعورية . وتبدو هذه مسألة أكثر وصوحاً في إجابات السؤال الثالث .

٢ - للأحداث الواقعية ، التي تحدث في حياة الأديب صلة ي يكتبه م بكرها أحد . لكن هذه الصلة تبدوهم غير واضحة ، فهم يمسون في قصصهم آثار واقعهم ، لكنهم لم يقرروا مصدر صلتهم به أو طبيعة هذه الصلة . يجب محفوظ يقول : «إن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دوايح حاضرة مستلهمة من المجتمع ، والقليل منها يعالج أشواقاً متفانيقية ولعلها أيضاً مستلهمة من المجتمع نفسه» أما يوسف إدريس فيقول : «إن أحداث حياتي الخاصة أو العامة تلهمنى ، ولكل جانب نتائج ودوره في انفعالي ، وإن كنت أرى الأحداث العامة تؤثر في أكثر من الأولى» . في حين يقول الميطاني : «إن ما يجري من أحداث في المجتمع يثر لدى اهتمامات مستمرة ، ويرتبط بحياتي ارتباطاً مباشراً ، على المستوى الخاص والعام ، وهذا بدوره يتمكس على قصصى» .

٣ - تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن التعبير غير المختص في بيئة الواقع قد أحدث لدى الكاتب اختلالاً يمكن وصفه بأنه كان ينعا سياً ، وإن كانوا يعبرون عن ذلك بكلمات وجمل مختلفة . محفوظ يقول : «... أشعر أنني مفعول باستمرار ، وليس لدى موضوع محدد» وهذه العبارة تفسرها العبارة التالية لها مباشرة ، إذ يقول : «لا أفهم هل انتهى إلى شيء أم لا» . فهو يواجه حالة من حالات فقدان الاتزان غير المعتاد . وهذا المعنى نفسه مستخلصه من معظم الإجابات ، بإدريس



على الككل الفعال تمهيداً لتصور الظاهرة . أضف إلى ذلك أن إجابات الأدباء لم تقدم لنا سوى صورة جزئية لموقفهم وهي ليست سوى وسيلة للوصول إلى الككل الدينامي للظاهرة . ودليل ذلك أننا نستطيع هذا التحليل بتحليل للأثر القصصى نفسه .

تحليل الاستبانات :

١ - من خلال إجابة الأديب على السؤال الخاص بالحالة التي تجعله يكتب قصة . ملاحظ أن هناك عاملاً أساسياً فيها في الظاهرة في ألا وهو وجود توتر حاد نسبياً ، يعد أساساً دينامياً لكتابة هذا النوع الأدبي ، بحيث يمكن أن نقول إن الأديب يتحرك في حلوده ، وأنه حين ينتهي هذا النوع من التوتر تكون نهاية الحالة ، ومن ثم يمكن أن ينشأ لديه شعور آخر ، ونظرة أخرى للعالم .

وعلى الرغم من اختلاف الكتاب في الفكر والتعبير فإنهم يعفون جميعاً في الحقيقة الدينامية التي يعبرون عنها ، فتجيب محفوظ بقول : «كنت متعباً باستمرار وليس لدى موضوع محدد» . هي الأولى هو التعبير عن شعوري المضطرب» ، حل حين يقول إحسان عبد القدوس . «أشعر أنني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة... عندما يطرأ على حياتي نوع من الاضطراب غير المألوف» ، أما يوسف القعيد فيقول : «كتابة القصة القصيرة تتبع من إحساس الحاد بعدم التوافق بيني وبين العالم... وقد تكون الكتابة هنا شكلاً لحل الأزمة» . أما صنع لله إبراهيم فقد جاء بوصف دقيق لأثر التغيرات الاجتماعية ، ودورها في تحديد نوع التوتر لدى الأديب ، فهو يعالج هذا الجس الأدبي - على حسب قوله - (حيناً يكون هناك أحداث متلاحقة) . وصلاح حافظ يتفق في حديثه مع غالب علماء ، في حين يتفق جبال الميطاني مع محمد طوب

ونلاحظ أن الإجابات مختلفة ، ومع هذا فهي متفقة في جوهرها على الأساس الموضوعي . عبارة محفوظ القائلة : (لعل هي الأولى هو التعبير عن شعوري المضطرب) ، يمكن أن تساعدنا في كشف عطف هذا التوتر المصاحب لكتابة هذا النوع الأدبي . وهذا النمط المميز من التوتر

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

في أواخر السبعينات كتب محفوظ «تحت المظلة» ، وهي أول أثر قصصى من الإحساس بحيث الوجود الإنسانى .. وقد شاع هذا الإحساس في أغلب آثاره القصصية ، ويوجه خاص في «مخارة القط الأسود» ، وفي «شهر القليل» ، وفي «الحرم» ، فالشخصيات تواجه مواقف غير إنسانية ، محملة بالرعب والتهديد والمطاردة ، ووعيا لا يظهر إلا في لحظات مادرة ، والسرور موجه نحو وصف الواقع الداخلى ، ودرس الأعمال موجه نحو خدمة هذا العرس ، والأحداث أحيانا ما تتوالى دون تسلسل ، على نحو يجعلنا نرى أن العبث أصبح موضوعا ملحا على شعور الكاتب ، جعله يكشف فيها جهالة معينة تحقق وطبيعة هذا الشعور . فالتغير الذى اعتزى عناصر المجال الاجتماعى ترتب عليه تغير مماثل في بعض عناصر المجال النفسى ، يمكن أن يعد تحليه عن الواقعية الاجتماعية ، وتحليه عن معالجة إطاره القى المتخاد (الرواية) مظهر من مظاهره . فالبناء النفسى والذهنى للكاتب أصبح يتفق مع خصائص الإطار القى القصير . وخاصة الأنصوفة القى تصبح قصة التوذج المثالى Ideal - Typique . صير عن نظره بل العالم في هذه المرحلة

[A]

ولنا نجد قصة تصور حالة الوضع الإنسانى كقصة «تحت المظلة»^(٢٧) حيث تواجه مواقف صاعدة لطبيعة البشرية والمنطقية فالشرطى يشاهد جماعة من الناس تطارد لصاً ، ورجل وامرأة بمارسان الحب على قارعة الطريق . وعندما أراد أحد الواقفين أن يتجه إلى هذه الجرائم ، صوب نحوه بندقيته وقتله هو ومن معه . دون أن تعرف لذلك سببا .

إن التأمل الدقيق في البناء الكلى للقصة يوحى إلينا بوجود قوة عامصة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة ، أحيانا لها معنى ، وأحيانا أخرى بلا معنى . وإلى الجزئية أحيانا ما نلاحظ أنها ليست على صفة وثيقة بالبناء الكلى للقصة . في البداية يعلن لنا الراوى عن ظهور امطاردين وهم يقصون عن النص ، في حين يرى الشرطى يشاهد المنظر في هدوء ، ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه المطاردتين أو اللص . الذى يحطب في مطاردية . ثم «يرقص أمامهم عاريا» وتظهر في نفس اللحظة بعض دلالات الوعى لدى بعض الأشخاص واقفين ، تظهر في هذه العبارة : «كيف أن الشرطى لا يتحرك ؟»

وتتمثل الدلالة هنا في وعى الأشخاص من ناحية ، والجانب الاجتماعى الذى يمثل الشرطى من ناحية أخرى . وكلتا الدلائلين تعطينا احتمالين : حمرة الأشخاص أمام الجرائم التى تقع في حضور الشرطى ولا يعمل إزاءها شيئا ، والاحتمال الثانى أن يكون هذا الشرطى حقيقيا أو مريفاً . وسيطرشت يلازم القارئ ويجعله حائرا بين المعنى واللامعنى . ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة ، حيث شهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة .

يتمثل تصير الاحتمال الأول في شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسئولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغريب . وهذا الشعور يظهر حيناً ويختفى حيناً آخر ، منذ اللحظة الأولى ببدء القصة حتى نهايتها . حتى يدعوا حياتهم لهذا الوعى .

أما تصير الاحتمال الثانى فيأخذ صورتين : الأولى في حالة ما إذا كان الشرطى حقيقيا . فإن الدلالة القريبة الاحتمال تتيح لنا تصور معيناً للأشخاص الذين يمثلون العدالة ، مهم يبدو كما لو كانوا أشخاصا ثانويين ليس لهم دور مهم . فالعدالة التى تمثل أحد عناصر لبناء الاجتماعى غير مستولة عن هذا الخط من الخرم . وبصورة الثابتة أن يكون الشرطى مريفاً ، وهو احتمال بعيد ، ومن ثم فإنه بعد بلا وتليغه في البناء الأساسى للقصة . والاحتمال الثانى يرتب عليه تغير في وظيفته ، ويصبح بذلك مجرد إشارات عسية تساهم في إبراز جانب شخصى في مجال العلاقة التسمية الاجتماعية والشكل الجمالى .

وتتوالى الأحداث أمام الشرطى والواقفين تحت المظلة ، فشهد تصادم سيارتين ، يتبعه مقتل فرد بشرى وعى الواقفين تحت المظلة «كارثة حقيقية بلا شك» . لكن الشرطى لا يريد أن يتحرك ، فالاتصال والتفاهم يوشك أن يحن من البناء الأساسى للقصة ، فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطى ، أو بين الشرطى والعالم . فالراوى يخبرنا بأن «لا أحد يبرح مكانه عسقية المظلة» ، والشرطى في الحجاب الآخر «يشغل سيجارة» ، ورجل وامرأة بمارسان الحب على قارعة الطريق إن الشخصيات تبدو كأنها راضية للقيام بصنع علاقات شخصية ، فالكاتب قد جعلها في موقف اللامسؤولية ، حتى السق الاجتماعى الذى يتمثل في الشرطى غير مسئول أيضا . أما الجس فلا يعتقد أنه يعطينا دلالة بذكر أن تضيق شيئا منها للقصة ، وإن كان من الجائر أن يكون له دلالة في البناء الأساسى للقصة ، كمقتل اشخص ، وتصادم السيارتين وهذه الدلالة تتمثل في أن الحياة في هذا العالم لا تبدو في نظام متناكس ، وأن المعايير قد انتهت حيث نجد «القتل والرقص» ، والحب والموت» تشكل كلها مصورا واحدا . فدغم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب وهذا يدلنا على الشعور بالعبث ، وانعزال «الأناء» وانفرادها .

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شخصا عارى الرأس ، يده مغطى مكبر . يراقب الطريق ويردد «استمروا بلا خطأ ، وإلا اضطررنا لإعادة كل شيء» . هل ما يحدث في الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السيائية ، وأن هذا الرجل هو المخرج ؟ يصل هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «ولنا أدبيا حقيقيا يتدحرج نحو المظلة»

إن الكاتب يبدو حائرا بين المعنى واللامعنى ، فهو لم يصل بعد إلى ما يملأ الفراغ بينها . وهذا يسمح لنا بالقول بأن هذه حانة عسية كثر منها موقفاً معيناً فالعلاقات بين الأشخاص هى التى تحدد لنا المعنى ، في حين أن الأصل أن هذا الأخير هو الذى يحدد العلاقة الدائمة بين الفرد والجماعة فاشطق هم الذى جعل عباده في شكل نظام كلى متناكس . ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والجماعة . وليس بين الفرد وداته وفي نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجل دوى هيئة رسمية . للرجل الذى اعتقدوا أنه المخرج . فيردد فيهم بأن الأحداث التى يرونها حقيقية لا علاقة لها بالخيال . وهذا يظهر بينهم نوع

من الوعي ، ولكنه يأخذ شكلا سلبيا ، لأنه يؤدي إلى البحث من الهروب من المسئولية . وهذا يبدو واضحا في هذه الجملة : « يجب أن نذهب سنسعى للشهادة عند التحقيق » . وهذا الوعي هو الذي أدى إلى شعورهم بالخيرة والقلق إزاء ما يحدث في هذا العالم الغريب . « يا شاويش ... ألم لم يحدث في الطريق ؟ » أتى بحوم ثم « تراجع عطلتين سدد البلية » . ويعلن لنا الراوي أميرا أنهم تساقطوا جثتا هامة تحت المظلة .

هكذا تنتهي بنا القصة نهاية خامضة وغير إنسانية في الوقت نفسه . ما نأريء لا يعرف لماذا قتلهم الشرطي ؟ ظلمت على هذا النحو يتالي مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بدون محاكمة .

وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في أقاصيص نجيب محفوظ الأخرى في فهم هذه النهاية . ففي قصة « الخرملة » مثلا يجد البطل الراوي يسأل ضابط الشرطة : وهل يحفظ الأمن بإصدار العدالة ؟ فيجيبه « ربما بإهتزاز جميع القيم » . فهل كان وعي الواقفين تحت المظلة يمثل تهديدا للأمن ؟ إن السلطة في العالم الحقيقي في موضع اتهام من المثقفين ، والمثقفون في موضع تهديد من السلطة . ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذي جعل وعيم سلبيا ، فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التي تحكم هذا العالم الغريب ، ولم يدركوا أن محتوهم يمثل جزءا من المحتوى الكلي للعالم . هناك احتمال أن يكون الواقفون تحت المظلة هم هذه الفئة التي يسمح لها وصفا بالإدلاء « بالشهادة » عما يحدث في هذا العالم غير الإنساني . وهذا يعني - من بعض النواحي - أن القصة تتضمن نقدا للدولة ومن ثم فهي تتضمن بى ذات دلالة على صلة معينة برؤية للعالم .

هذا الشعور يمكن أن نجده عند النالية من المثقفين في ذلك العصر طبيعة البنية السياسية والاجتماعية كانت تقارص ضغنا مبيتا على فكر هذه الفئة . ومن هذا المنظور نستطيع أن نشين أن عالم القصة ينظم كليا أزمة الوعي عند هذه الفئة ، فدلالة الموقف بين الشرطي والأشخاص الواقفين قد تجلت في نهاية القصة ، ذلك أن قتلهم على هذا النحو قد أعطى معنى لحدث ، ودلالة عامة للقصة .

وتتميز بنية هذا الأثر بعدة خصائص معينة :

- الأشخاص والوسط الذي تدور فيه الأحداث لا يتميان إلى مكان أو زمان معين ، وانعقد السحاب وتكاثف كليل هابط ، ثم تساقط ابرد ذ . اجتاحت الطريق هواء بارد .. حث المارة عظامهم ،

- الراوي يسجل الأحداث عادة دون أن يعلق عليها « ماذا وراء اجناحكم هنا ؟ تبادلوا النظرات في إنكار ، وقال أحدهم : لا يعرف أحدنا الآخر » .

- زمن الأحداث هو زمن المصارع « وأوشكت المراقبة أن تجمد المنظر لولا أن اندفع الرجل » . وهذا يدلنا على انعدام حركية الزمن من ناحية ، وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى

- الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بيئتها الاجتماعية . والظاهر لنا أن هذه الخصائص هي الصيغة المثالية على معظم آثاره القصصية في هذه المرحلة

وفي قصة « النوم »^(٢٨) لا يعرف إنطلق كيف قتلت حبيبته وهي جالسة بجواره في « الكازينو » إذ كان قائما ، والخريجة قد ارتكبت على بعد أمتار من عجلته .

« سأله المحقق . « ماذا رأيت ؟ »

- لم أر شيئا .

- كيف ؟

- كنت قائما .

لم توقفه المظاردة ، ولا الصراع ، ولا استعائتها إياه غير مشوب ، إياه لا يعرف شيئا . وأي احتمال تصمه يكون جائز . فالكاتب لم يلق المسئولية على الشخصية . ولم يحدد لنا نقطة البدء أو الأسباب التي جعلت الشخصية تسلك هذا السلوك ، فالبطل على الرغم من أنه قد عرف كيف ماتت حبيبته ، لم يجعل شيئا ، فهو في نهاية القصة - حسب ما علم من الراوي - استلقى على الفراش وهو من العناء في غاية ، قائلا لنفسه « ما أخرجني إلى نوم طويل ، طويل بلا نهاية » « شخصية تبدو صعبة التأثير في الحدث ، ولديها رغبة قوية في الفرار من العالم

وفي « الظلام »^(٢٩) يجتمع جماعة من الناس في داخل (حجرة مريضة ... عن الأرض بلا موصول يقضي إليها) وأفراد هذه الجماعة معزولون بعضهم عن بعض ، ومعزولون عن العالم ، فهم يتبادلون تدخين نوع من الخنجر داخل مكان يحيط به الظلام من كل الجوانب ، وقد فقدوا القدرة على الكلام ، كما فقدوا القدرة على الحركة فالمسيطر على المكان يطردهم بحلقة غريبة أدت إلى فقدانهم للذاكرة

إن الشخصية تبدو وكأنها بلا إرادة ، فهي غير مسؤولة حتى عما يحدد وجودها . إنها تبدو كأنها محكوم عليها بالآلية ، وأنها تجهل أي تعطي دلالة للعالم ، الذي لا تعرف القوة التي تحركه ، وكل ما تعرفه أنها « خالصة في الظلام » . ومحنة « في عدم » لهذا لا نجد عصرى الزمان والمكان يمتلئ مكانا في بنية القصة . وعدم اهتمام الكاتب بهذين العنصرين بعد مظهر من مظاهر انصرافه إلى تصوير الواقع الداخلي أكثر من الواقع الخارجي . فالشخصية تبدو وكأنها حاصصة بقوة عامصة ، وأنها عاجزة عن التخلص منها واسترداد وصفا الإنساني . وفي « شهر للعسل »^(٣٠) يعود الزوجان إلى شقتها ذات مساء نقضاء شهر العسل فيكتشفان فيها رجلا غريبا ، يخبرهما أنه يحمل حمل أمه الخادمة . ويطلب الزوج منه أن يذهب ، فيجيبه قائلا : « لن أذهب ، أذهب أنت إذا شئت » ثم تدور بينهما معركة تدفع الزوجة إلى الاستعانة بخبرها من الداخل فلا تجاب إلا بوابل من « الطوب يهال على النافذة » وتحاول استدعاء الشرطة ، ولكنها لا تستطيع ، لأن اهاتف « حرارته مفقودة » ثم تحاول الخروج فلا تستطيع لأن الرجل الغريب قد أعلق الباب بالفتاح

هنا تتوالى الأحداث دون دلالة ، فالكاتب يستهدف بالعبث اللا معنى ، ويحاول أن يملأ فراغا لاجدوى له ليشكل حياة الشخصية ، التي تراها نحقق في معرفة الأسباب التي تجعل وجودها مبهما . إنها تواحه حالات من الرعب الدائم ، الذي يأخذ أشكالا مختلفة . فهناك جثة في « القريبيديرو » ، ورجل في صوان الملابس ، وحديقة في المصباح ، والوصع الشرى هنا يبدو أنه يدمر بين قصص - أولها هو المعنى ،

- الفرد في هذا العالم يبدو وكأنه لا يمثل سوى علامة أو إشارة فهو قد أسند كل الدلالات إلى العالم الداخلي .
- العالم الخارجي يظهر للفرد في صورة محتوى مجرأ من أساق منفصلة وليس له شكل أو خصائص معينة .
- الميث الذي يواجه الفرد في كثير من الأحيان ليس من نوع الميث الذي يتخلو من معنى . فهو ما جم من شعور بالإكراه يقبل أحداث أو تصرفات عامصة .
- العناصر التي تشكل وجود الفرد تظهر لنا في صورة خطوات متتالية هذا يجد عنصر الزمن متعلما في القصة في أعص الأحياء . وهذا يدلنا على وجود قوة تحصل بين الفرد وبين كل العناصر التي تجعله على علاقة مع إطاره الاجتماعي العام .
- نتيجة لهذا يبدو العالم في حالة من الملا مسئولية ، فالشخصية تشعر عادة بوجود نظام عام غير متناك ، لهذا لا يستطيع فهم الأسباب الحقيقية وراء الأحداث أو التصرفات التي تقوم بها .
- شعور الفرد باستثناء شخصيته ، بحيث تبدو عديمة الماعلية ، فهي لا تتخذ موقفا معينا ، إزاء التطورات التي تحدث في العالم ، الذي لانعجب فيه دورا إيجابيا .
- والملاحظ أن هذه الخصائص التي تشكل البنية القصصية عند محمود في هذه الفترة تجعل القارئ في أغلب الحالات يبدل جهدا ذهبيا معينا ليحاول الوصول إلى المعنى الذي يقصده وهذا من شأنه أن لا يحقق وحدة الانطباع التي تتطلبها قصة القصيرة . لهذا يمكن القول بأن هناك آثارا قصصية قد فصصناها ، لانند قصة قصيرة حسب المفهوم الدقيق للكلمة

[٩]

في نفس الفترة يكتب يوسف إدريس هذه آثار قصصية معظمها يتجه نحو إبرار الواقع الداخلي أكثر من اتجاهه إلى الحياة في الواقع الخارجي ، على نحو يشبه الكتابات السريالية حيناً ، والواقعية الرمزية حيناً آخر .

في قصة «النداهة»^(٢٢) يجد الواقع في شكل قالب رمزي ذلك أن بطولنا «فتحية» تعيش داخل نسق اجتماعي ذي طابع تقليدي . وقد رأت أن تعبر هذه الحياة التقليدية إلى حياة أخرى حديثة . وهذا التعبير لم يكن مجرد رغبة أو تطلع نحو المستقبل ، بل ظهر لها على أنه أمر محتوم . فالهاتف الذي أتاها أكد لها «أنه حتما سيكون .. برصاها أو بعدم رصاها سيكون ..» هذا التعبير المحتوم على حياة بطولنا «فتحية» لم تصاحبه مظاهر خوف أو قلق من جانبها منذ البداية ، حين هتف بها «الهاتف» وأكد لها أن «مقامها سيكون في القاهرة» . حتى نهاية القصة ، حين اكتشفت ضعة الحياة الحديثة وحواسبها السلبية ، بعدها تعود إليها وتوجهها مرة أخرى «بإرادتها» وليس أبدا ليلية هناك هاتف» وهذا يعني أنها أرادت التكيف مع الحداثة ، ولم تثبت بلدصى ، بل أرادت أن تعبر وسيلة حكمها القديمه كي تتلاءم مع الحياة وهي بذلك تصبح جزءا من هذا الحديث

والثاني هو اللا معنى . وقد وصعبها الكاتب على نحو لا يجعلها يلتقيان . في نهاية القصة ، التي يبرز فيها الكاتب مغزى الموقف ، نرى الأحداث تدور دون أن تقدم إلينا دلالة معينة . فالراوي يقول : «أشلاء مقاعد وحطام أسهرة ... جلس الزوجان في النهاية وهما يتبادلان النظر ، ثم ينطلقان في ضحك هستيري» . ولعل السبب الحقيقي في غياب المنطق هو أن العالم أصبح بلا معنى أو دلالة فالشخصيات غير مسئولة ، وغير واعية بأنها تمثل علما فاقدا للتوازن والتناك ، وغير قادرة على الاندماج في نسق كل مترابط ، الأمر الذي يجعلنا نجد أنفسنا أمام مستويات ضمنية ، وليس أمام علاقات ذات خصائص اجتماعية أو تاريخية

ول «الرجل الذي فقد ذاكرته مرقى»^(٢٣) يجد رجلا مجهول ماضيه كما مجهول شخصه الحقيقي ، فهو في الأصل كال غلاما ضالا ليس لديه فكرة من والديه . وما هو ذا يجد نفسه في حليقة صغيرة لفندق قديم ، يسأله صاحب الفندق .

- كيف لواجدت في حليقة فندقنا ؟
فيجيبه

- وجدت نفسي في الخلاء ، الجبل ورائي : وسبي وحيد أملى هو الفندق

- لا بد أنك تذكر من أين أتيت
لاأفري

- أين كنت ذاهبا ؟

لاأفري

- أسرتك ؟

لا أفري

- عملك ؟

لاأفري .

- ... وماذا ترى أن تفعل ؟

- لا أفكر في بعد .

- ... ترى جم لشعر ؟

- بأنى لاشيء ، ينحدر من لاشيء ، ماض إلى لاشيء لا أعرف في أصلا ولا هوية ولا أسماء ..

الشخصية هنا لا تعلم من أمرها شيئا ، فهي لا تعلم ما الذي جاء بها إلى هنا ، ولا ماستول إليه . فإذا سألتها عن الحاضر ماذا توى أن تفعل ؟ أجابت «لا أفكر في بعد» ، وإذا سألتها عن الماضي لا يجد سوى شيء ثابت لا يتغير ، يمثل في عبارة «لا أعرف» ، فهي تبدو غير متيقنة من أي شيء ، حتى غير متيقنة من ذاتها ، كما يبدو في هذا الجملة : «لا أعرف لي أصلا ولا هوية» .

إنها غير قادرة على التفكير والتأمل ، وداكرتها تبدو وكأنها خليط من انعكاسات واسعة مفردة وهذا الأمر يجعلنا نشعر أننا نعيش الميث نفسه . لأن لا يرى الشخصية إلا في حالة احتلال أو تدهور ، محددة في عدة تصرفات أو عادات وجمال وهكذا يصبح الميث موضوعا تأخذ قصة حياته في آثار محمود ، وخلق بناء قصصيا يتبرر بعدة خصائص يمكن إحكامها في المقاطع التالية

إن فتحة لم يعثرها القلق الناجم عن انتقالها من حياة بسيطة إلى حياة أخرى معقدة ، وما يصاحبه من تغير في عناصر الحال النفسي والاجتماعي ، أو ربما يصطرها إلى إحداث انقلاب في حياتها كلها . ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المعنى الذي يريد الكاتب أن يبرزه لنا عن طريق الرمز بين النسق التقليدي الذي تقدمه حياة «فتحة» والنسق الحديث الذي تقدمه حياة «المدينة» .

يضاف إلى ذلك ضرورة تحول النسق الأول إلى النسق الثاني . وهذا يعني أن «قصة» تتضمن بين ذات دلالة ، وأن هذه التي متدعة في بنية إيديولوجية معينة تعبر عن رؤية معينة للعالم . فالأحداث قد سقطت ، والشخصيات قد رسمت على نحو معين ، بهدف إلى إبراز هذه الرؤية بطلتنا «فتحة» تظهر منذ البداية «والهاتف ينتفح بها .. إنه سيحدث . ولهذا فهي تعيش هذا ...» وتتحقق نبوءة الهاتف ، وتحقق في مقاومة الحياة الحديثة ، فهي قد وجدت نفسها تقاوم المدينة بأكملها ، وتسرب إليها بالرغم منها ، تتسلل إلى كل محاف فيها ومستتر . ونجربنا الراوي أخيراً بأنه «كان لابد في النهاية أن تكف عن المقاومة» ولكن تؤدي البنية الرمزية وتليقها الفنية ، وتعطيا دلالات ذات خصائص واسعة ، جعل «الكاتب بطلتنا نحس بأشياء غريبة وعجبية» ، تنفذ إلى ذاتها ويجسدها . «أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبضحي ومهرجان الأصوات والألوان ، كل الوجوه الحطوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة ، كل الروائع المعطرة المنعشة المهددة ، والشوارع الواسعة مزدهجة النظيفة ، والشرهات والأشجار ، كل التزيينات والقرينات الفخورة والسينات والوجوه الخارجة من السيئات والكباريات والرقصات ، كل الأطفال الأصحاء النظيفين والأمهات والأجراحانات والأرتسات ، كلها تتجمع وتسرب إليها .»

ليست هذه الأشياء إلا بعض مظاهر الحياة الحديثة التي حدثت بها الحداث الذي مكتشف أنه «لم يكن من خارجها .. وإنما من داخل نفسها ذاتها» . كان بوسوس ويهف . ولكن من يكون هذا الحائف الذي يتنبأ بالمستقبل ، ويرى الأحداث قبل وقوعها ؟ ويعرف مسبقاً مصير بطلتنا ، بل يعرف العالم والعناصر التي يتكون منها . إنه ليس إلا صوت الكاتب نفسه الذي يحاول أن يصنع لنا ثوارنا من ساء الأثر القصصي من ناحية ، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى . فقصية الوعي بضرورة تحول عطف الحياة المصرية نحو نمط أكثر حداثة ، لم تكن في هذه الفترة قصية فردية ، لأن أغلب الفئة المتفعلة كانت على وعي بضرورة الأخذ بهذا الاتجاه الذي كان يمثل السبيل الوحيد لتجاوز أزمة الشعور بالتحلف الحضاري .

وملاحظ أن الكاتب لم يحاول أن يقدم إلينا هذه الرؤية بشكل مباشر ، أو بأسلوب يتناقض مع الخصائص الفنية لهذا الشكل الفني . فإلى جانب استعمال الرمز نجد أنه قد استعمل كثيراً من الوسائل الفنية الأخرى ، مثل الاسترجاع والمولوج الداخلي والتقابل ، الخ ، وهذه لوسائل الفنية وغيرها تقوم بعملية نقل الاطباع الذي يشهده الكاتب أما لبنة القصصية منها فتعبر بالانكاش في التعبير ، فالأحداث والشخصيات قبيلة ، لم يحاول الكاتب أن يعطيا عبا صورة كاملة . فهو منذ البداية يتجه نحو تصوير موقف معين ، يتمثل في ضرورة تحول حياة

«فتحة» نحو الحياة الحديثة . فالذي يعبه هو أن يوضح لنا هذا الموقف ، أي أن يجعلنا مستحضرين منه معنى معيناً يريد إبرازه .

لهذا نجد الراوي يصعب لنا الأشياء من الداخل ، ويحدد من الراوية التي يتناولها الكاتب نظرته المعينة للعالم . ونحن نعلم إلى الراوي ملاحظ أن هناك شيئاً مشتركاً بينه وبين شخصية «فتحة» ألا وهو الرغبة القوية للحياة الحديثة التي تستشف من وراثتها أفكار الكاتب نفسه والشعور الذي تحصل عليه من القصة بعيد الغور ومعقد ، فقد جعل الكاتب يستعمل للفردات الوصفية في شكل لمحات ، وبذلك ينعكس من الراوي مثلاً أن فتحة فتاة رقيقة تتطلع إلى حياة أفضل ويلب عليها خاطر بأنها على يقين أن حياتها في الريف محدودة . وعن طريق مثل هذه الإشارات السريعة استطاع أن يحدد للموقف الحاسم في حياة فتحة فيعدنا بذلك لرؤية القصة من زوايتها

وعن طريق المولوج الداخلي نعرف من فتحة أنها أصبحت تسكن المدينة ، وأنه مضى عليها خمس سنوات ، وذلك حين نراها نقول : «إما أن تحدث المجزة ... وتعود الحياة إلى مثل ما كانت عليه من خمسة أعوام مضت» ، هذه الإشارة التي نجعلنا نحس الزمن ويتحول لص من مرحلة الوصف إلى الحركة الدرامية ، فالملاحظ أن إدريس لم يهتم بإلقاء الضوء على روايات متعددة من حياة بطلتنا ، ولم يهتم أيضاً بتصوير المكان والزمان بشكل يعتمد على السرد التفصيل ، بل إنه لم يحد من النظر إلى العالم من زاوية معينة ، نعيم عن موقف معين تجاه قصية الحداثة التي استطاع أن يبردها بصورة واضحة في نهاية القصة . وقد اكتسب الزمر المعنى والدلالة التي يريد الكاتب الإتيان بها ، حين عرفنا من الراوي أن «فتحة» قد غافلت زوجها «في ازدحام القادمين والراجلين في باب الحنيد وهربت .. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة» ، وليس أبداً لليلة خفاف هائف أو لنداء نداءة ، واختيار بطلتنا هذا السبيل لا يعني أنه كان خيراً كله ، فالحياة الحديثة لا يمكن أن تكون خيراً مطلقاً ، ولا يمكن أن تكون شراً مطلقاً . هذه الحقيقة كانت «فتحة» على وعي بها ولما عاشت وشاهدته في المدينة من سليات لم يجمعها تتراجع عن هذا الطريق فهي قد رأت أشياء لم تتصور مطلقاً أن تجدها في «مدينة الحلم» بل رأت فقره وحرمانه وشعائير وحرمانه ، ولم تفسد الأشياء - حسب قول الراوي - الحلم في عقل فتحة تماماً . صحيح دلت منه كثير ولكن لم نصيحه أبداً ، بقيت مصر العظيمة هي مصر المعيشة في نظرها ، والشر في كل مكان . هذا الوعي الذي نراه عند بطلتنا لا يوجد في هذا الحرف من القصة فحسب بل نجده قائماً منذ بداية القصة حين فصلت الزواجر من «حامد» على «مصطفى» لأن الأول في مصر ، وأما على يقين دائم أن حياتها في بلدكم محدودة . ونجده أيضاً متشكلاً في هودتها إلى المدينة في نهاية القصة .

وفي «العملية الكبرى» (٣٣) : يواجه بطلتنا الطيب شعوراً بالفرق والاغتراب وفقدان الألفة مع العالم . فبعد أن أحقق هو وأستذه في استعصال «ورم حيش» لامرأة معينة ، جاءه الأمر أن ينتظر جوارحه حتى تموت . وفي لحظة الانتظار هذه ، يكتشف أن الأشياء التي توجد في المكان ، أو التي تكون حوله ، تبدو غريبة عنه ، «حجيرة العمليات التي كانت - حسب وصف الراوي - «مهبط الوحي» عنده ولقدس

الأكثر. الشاطئ، أصبح مجرد عطف. هذا ماء غريب من كون آخر. بحر لا أعرفه أبدا.. البحر استحال إلى مجرد كون.

مجرد عطف إلى وحش.

إلى أنفطس.

أنفطس ماء.. الماء يملأ جوف.

الوحش البحري يريد أن يحول ماء..

هذا الصراع تصويره البنية القصصية، وهو يعتمد على زمن يشه زمن الحلم على نحو يحول العالم الداخلي تيارا من التدفق يصور لنا لحظات اللا شعور. وهذا النمط من الأقاصيص يمكن أن ينمى معرفتنا بالحوال النصي للشخصية.

وفي قصة «المصور والمسلك»^(٢٢) نرى البنية عن مجموعة من العلاقات ذات طابع تجريدي فكري عام، تكشف عن دلالة عامة لموقف الكاتب. فالحركة القصصية تختلط بتصورات واقعية تعتمد على شيء من الإيهام وإشاعة الشعور بالبعث «الصراخ كالتفاني» - كلمة الحب لها نفس شحنة البطش. إن هذا الشعور بعد في الواقع أحد معاني الاغتراب الذي يحاول الكاتب التعبير عنه هنا، وفي قصته السابقة.

لكن هل تعد أزمة الكاتب ظاهرة فردية؟

كلا، لأن الشعور بالاغتراب كان ظاهرة شائعة لدى العالين المعظمين من المثقفين في مصر في هذه المرحلة.

وفي «الحديقة» يشاهد البطل الراوي في أغلب لحظات حياته اليومية رأس جمل تلاحقه أينما ذهب. يراه يستحم «تحت الدوش» يذهب «المسيرة» يمشي «المزكشة»، ثم يرميها وتظهر الشمتان الصخستان. حتى عندما يقرأ الجريدة، يراه يخترق صفحاتها ويطل عليه من خلالها. وهو يلاحقه في الأماكن المترددة، في داخل السيارة العامة، وفي الأماكن الخائوية، في داخل غرفة النوم المظلمة، «ولاشيء هناك سوى الحب والرغبة». ويصل به الحال إلى أن يراه كلما تلفت، وأينما ذهب حتى أصبح يراه في داخله. وعندما حار في أمره سأل عما يجب عليه أن يفعل «قالوا العمل عطا يعمل الناس!» ولكنه يكشف أن الناس لا تفعل شيئا. وتنتهي بنا القصة وقد أصبح رأس الجمل هذا جزءا من حياة البطل، تعود عليه، وتعود على وجوده، فهو يعلم لنا أنه «الآن وبلا ذرة دهشة أو غريبة.. رأس الجمل يطل.. لا يعمل شيئا أبدا إلا أن يطل، مجرد يطل».

الحلم هنا يبدو لنا كأنه قد قطع الأوشاح التي تصل بينه وبين العالم الخارجي. وليس هذا إلا دليلا على الاضطواء، والميل نحو الحياة في الواقع الباطني. فالكاتب منصرف إلى إبراز معالم الخبرة اللا شعورية، فمن لا تعلم لماذا يلاحقه هذا الجمل، وكيف أنه يخترق الأماكن ويتخطها بلا صعوبة وهذا يعني أنه جمل وهمي ومع هذا فإنه يمثل عنصرا مهما في البناء الأساسي للقصة. ولكنه لا يؤدي وظيفة معينة تجاه الدلالة أو المعنى الكلي للقصة، وهذا يترتب عليه أنه ليس سوى إشارات نفسية تسهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الخارجي.

الأفئداس، تبدو له الآن وكأنها «مكان مرعب» كتيب، لم يره من قبل. لقد «تابته دهنه» كمنحشة الإفافة من الحلم، جعلته ينكر هنا المدم ولا ليست هذه حجرة العمليات أبدا.. هذه الحجرة التي هي في الأصل المكان الذي يمارس فيه عمله، يشعر أنها غريبة عنه كل ما حوله أصبح في داخله عطا من الشعور بالخوف والوحشة. فهناك دم يلوث كل مكان الأحذية. الأرض. زجاج الأضواء الكاشفة.

وجسد المرأة محدد، أمامه يصدر منه شهيق متباعد.. يتظلم حتى يصبح كالبحر الموت. هذا التداخل والترابط الخفي بين شعور البطل بالخواء وبين دلالة الأشياء التي توجد في المكان، وبين العبارات والصور التي توجد في البنية الخفية للقصة (كعبارة «نبض الموت» أو عبارة «مكان مرعب كتيب».. أو غيرها من العبارات الماثلة. التي نجدها شائعة في البنية الخفية للقصة)، تعد مظهرا من مظاهر الشعور بفقدان الأنا والعالم في وقت معا. وهذا الشعور يشف من البناء الأساسي للقصة بوجه عام. ومن الجزء الأخير بوجه خاص، وبالتحديد عندما يعلن لنا الراوي أن بطلنا أصبح وكأنها كلبا آمن في انتظار لحظة نهاية الشعر بدنه مخافة أن تأتي معها بهيئة هو الآخر، فالشعور بالاضطراب قد جعله مريسة للشعور بالخواء والمدم، وانقطاع السبل عن المصير في تيار معي، وبذلك يصبح كمن تساوت لديه أبعاد الأشياء، فليس هناك ما يدفعه أو يجذبه في العالم، وهذا الشعور يدنا على أفراد الأنا أمر عزلتها.

في نهاية القصة يحاول بطلنا أن يسترد ذاتنا بتجريبه. على ذلك لشعور في صورة إقامة ألفة مع الذات والعالم ولكن هذه المحاولة تمر. فالتصريح «الممرضة» التي تنتظر معه في الحجرة مكية على «عمل التريكو» حتى إن الحديث الذي كان يود أن يديره معها توقف مند بدايته «سأها» «بمعنى آخر نكتة» لم تقل شيئا، لكنها «لقد ولدت أصابعها المكوكية». وجعلت عيناها.. «ما السيل إذن؟» الجواب يتحدد عندما يعلن لنا الراوي أن «الشيء الوحيد الذي طاب عن حبه طيلة الوقت الشراخ الأنثى» هذا السيل بدا له «كلام متعالة الأخيرة» أو الأمل الباقى لا انتزاع الذات من عالم الوحشة والخزق، يعبر عنه الكاتب بهذه الصورة الخيالية «تلمحت أفرع أربعة تضم الجسدين. وكأنها هو مصوق بها، وهي مسوقة به».

الحسن هنا له دلالة نفسية، واجتماعية، وميتافيزيقية في وقت معا. فهو غير متناك مع المعنى العام للقصة، فالبطل لا تربطه بالممرضة صداقة أو ماضى ساقى يبرر حدوث هذا الفعل، قصده هنا ليست العلاقة المنطقية لبنية القصة، وإنما مصدره كما يبدو لنا الواقع الباطني، أو جراب النص اللا شعورية عند الكاتب. ومع هذا يمثل الفعل بالنسبة للبطل شكلا من أشكال الرغبة في الوجود والقضاء على الشعور بالخواء والعدم، فهكذا تنتهي المقبرة الأخيرة من النص.

«وكان بعض الحياة قد اتخذ بنفض الموت.. توجد كل شيء واشتكت إغماءة النهاية بإغماءة البداية».

وفي «حلاوة الروح»^(٢٣) صراع بين الحياة والموت. لاشيء يعصل الوجود عن المدم سوى خيوط من الأمل. البطل يقاوم قوة هائلة تمثل في موج البحر «استدعيت إلى الوجود فوق الأقوى. استدعيت القوة

وفي قصة «هي» طرح الكاتب بين ماء الأسطورة وماء لأقصوصة . فقبل أن يستيقظ البطل يأتيه صوت يحيره أن لديه موعدا في لعتة . يحمي إلى هناك دون أن يعلم متى يكون اللقاء ، ومن يكون . ولما وبقى هناك إلى أن «أقبلت عربة (بولك) ررقاء حليانها ابيكر . مصوعة من الذهب ، وطلب منه فائدها أن يركب ، فسأله على حين «قال : «هي عيرالك» . وبعد أن يرحل منه إلى «صحراء واسعة مختلفة» يكتشف قصرا كبيرا يدخل فيه ثم ينام على أقرب كرسي . ثم يستيقظ على مشهد «امرأة عازبة» . فيحاول الالتصاق بها . لكنه يكتشف أن هذه الأنثى مؤجرة رجل فاجر الشدود . ويتوقف بنا هذا العم الغريب عند البطل وهو يبحث عن باب المخرج للهروب . لكنه يحمق ويعلن قائلا : «أجري ولا باب وأقصر في غشيان ولا باب» .

الكاتب هنا يحاول التعبير عن شيء غامض . عن طريق مرجع الواقع الخارجى والواقع الباطنى ، لهذا نراه يفسح مكاناً كبيراً للنوم واليقظة ، أو اليقظة غير النائمة ، للأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية يمكن أن تكون مصدر أساسيا لهذا الخط من الأقاصيص . أما عنصر الزمان فلا يمكن رده إلى زمن معين . ولا نستطيع تحييه ، انطلاقاً من سلوك الشخصية أو موطأ . ذلك أن الكاتب قد وضعها في إطار يحطم علاقتها بالواقع الخارجى هائلا ، بحيث يمكن القول - وفقا لعبارة لوكاتشر - إن هذا النوع من الأقاصيص يتميز بغية المنظور ومن ثم يمكننا أن نرى كما هنا أهمية خاصة في المجال النفسى الفردى . لأنه من الحائر أن تكون هذه رموزا ذوات دلالات صبر عن مخبرات اللاشعور التى يتم بها المقلون النفسيون . غير أن هذا لا يمنع - من بعض النواحي - التعبير الاجتماعى أن يساهم في إلقاء بعض الضوء في هذا الموضوع على أساس أن المجال الاجتماعى يسهم إلى حد بعيد في تشكيل الحياة النفسية للفرد فالشعور بالاعتزاز ، أو الاتجاه نحو الاطواء ، يعد مظهرا من مظاهر امييار بعض القيم الثقافية الناتجة عن تغيرات جديدة في البناء الكلى .

[٩٩]

إن أهم العناصر البنائية التى استخلصناها من الآثار القصصية لسجيب محفوظ تتميز بعدة خصائص أهمها : أن العالم الخارجى يظهر في صورة مثنوى مجرأ وغير متأسك . ومن ناحية أخرى فإن الراوى والشخصية والأحداث لا تنتمى إلى زمان أو مكان معين ، وأخيرا تواجه الشخصية - في أغلب الأحيان - مواقف غير إنسانية تجعلها تشعر بالخوف ، أو المطاردة ، أو الرعب . أما الآثار القصصية لإدريس فأهم خصائصها : أن الشخصية تواجه - في أغلب الأحيان - مواقف تجعلها تشعر بالاعتزاز . يضاف إلى ذلك أن المطابع التجريدى يبين على مجموعه العلامات الداخلية في الأثر ، ويجعلها خالية من المنظور ونلاحظ تحير اختفاء معنى القيم . والميل نحو تصوير مخيمات اللا شعور

وواقع أن الميث احدى تعبته أغلب شخصيات محفوظ هو أحد مظاهر الاعتزاز الذى تواجهه شخصيات إدريس هذا الشعور - الجسم عن جملة من عوامل اجتماعية وتاريخية ومعينة معينة - قد قام بدور مهم في تحديد الشكل الحالى ، الذى لا يستطيع تفسيره عن طريق

الحياة الشخصية للكاتب ، لأن حياة هذا الأخير تعجز وحدها عن أن تقدم إلينا شرحا موضوعيا للتغيرات التى اعترت القيم الجمالية في هذه العترة . مثل طريقة السرد ، وتعبير السق اللغوى منه ، وتعجز أيضا عن إعطائنا نظرة معينة للعالم .

إن القصص التى تناولناها بالدراسة هنا تعبر عن نظرة معينة للعالم ، فشعور الكاتب بالاعتزاز والميث في هذه المرحلة لا يمكن القول بأنه شعور فردى . لأن هذا الشعور كان سالنا عند أغلب أعضاء الجماعة المثقفة في هذه المرحلة ، نتيجة التغيرات السريعة وغير المحتملة في البنى العامة للمجتمع

[١٠١]

إن شيوخ شكل القصة القصيرة في تاريخ ثقافة المعاصرة م يكن إحد محض اختبار من الكاتب ، أو مجرد صدفة عابرة ، دون جزءا كبيرا من العوامل الموضوعية قد قام بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع بصورة معينة . تختلف لديه نوعا من التوتر النفسى . جعله يعبر بوسيلة معينة معينة . تتلاءم مع طبيعة هذا التوتر . وطبيعة ذلك الشكل الأدبى

فالمجال الاجتماعى ومتغيراته تسهم بكيفية معينة في تكوين الحياة النفسية للفرد المبدع . فالخرب قد خلقت ظروفها الاقتصادية وسياسية معينة . جعلت الكاتب يشعر أنه غريب في عالم غريب ، فالتغير السريع لبيئة الواقع . كحدوث نمط من الحراك الاجتماعى ، ونقل ثروات المجتمع إلى طبقات جديدة ، جعل الموقف يفقد التوازن . وكان لابد أن تواجه حالة توارن غتوى الفرد والجماعة . ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا عن طريق نوع معين من الخلق الأدبى .

ومن البدعى أن طبيعة التغيرات التى اعترت بنية الواقع م تحدث - كما هو واضح لنا - بشكل مباشر . لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبدو في صورة خفية ، تتخذ أشكالا مختلفة باختلاف شتى الظروف البالية التعقيد ، إلا أن دلالتها العمالة تبقى كما هي . لأن فقد التوازن النفسى ، أو زيادة حدة الامعان نتيجة للتغيرات التى تطرأ على المجال الاجتماعى . أو نتيجة لعوامل شخصية ، أو نتيجة لكلا العاملين ، تنعكس في الأحاسيس الكامنة وراء الكاتب ، ويمكن أن نكتشف نوعيتها في بعض الأحيان عن طريق الشكل الأدبى ، الذى يجد فيه الكاتب استجابة معينة أكثر من أى شكل أدبى آخر ويمكننا في هذا الصدد أن نعرض أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة القصيرة تكون أكثر من تلك التى تصاحب الكاتب في كتابة الرواية . وتختلف درجة لتوتر في كلا النوعين عن كتابة الشعر

ونخلص القول أن تأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع يمكن أن يتم بصورة غير مباشرة . والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الكاتب لا يعنى - كما يعتقد أصحاب دعوى الفقد الشكلى - أنها سطلق من مجموعة أفكار مسبقة ، لأننا في الواقع ومنذ البداية ونحن نعتمد في دراستنا على مشاهدة الواقع الاجتماعى والثقل بوجه عام . لدى سمح لنا بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة موضع البحث ، ثم حاولنا تكوين فرض أساسى إلى جانب مجموعة من الفروض العامة ، وأخير حاولنا

تميل إلى الانكماش ، وتعتمد على الحمل الوصفية الدقيقة ، التي يقع أغلبها في الزمن المصارع ليصور لنا الواقع الداخلي والخارجي بطريقة سهلة عصر الزمن وتسلسل الحوادث . والكاتب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر المرحف ، ليحاول التعبير عن انطباع معين عن عالم يراه هو عامسا . وعبر مناسك في نظامه

[١٣]

ويمكن أن نستخلص من هذه الظاهرة الأدبية عدة دلالات مهمة . أهمها أزمة الفرد المثقف والجماعة التي يتخلى إليها ، لرؤية العالم التي استبطنها من بنية الأثر القصصى ، كتدهور الوضع الإنسانى ، والإحساس بالاغتراب والموت ، هي الإحساس الذي كان شالعا عند أغلب الفئة المثقفة ، التي تنتمى إلى جماعة البرجوازية الصغيرة . فالكاتب الذين أجابوا عن الاستخبار هم من معينة (مثلا محفوظ موفى ، إدريس طيب ، الشرقاوى صبحى ، الخ ...) فجعلهم يرتبطون بوضعية هذه الجماعة ، التي واجهت تدهورا في إيديولوجيتها منذ بداية هذه المرحلة . فالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي لحقت عن ظروف الحرب قد جعلت هذه الجماعة تفقد سلطتها السياسية والاجتماعية نتيجة لظهور إيديولوجيا جماعة أخرى جديدة ، ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم . وهذا يعنى - من بعض الجوانب - أن شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة يعد محاولة لبناء إيديولوجية أدبية على نحو محسوس به ، وغير محسوس به من الكاتب .

احتدار الفرض الأساسى عن طريق التجربة . وهذا كله يعنى أننا سلكنا مسيل المنهج العلمى ، الذى بنى بنا عن الأفكار المسقة . والقول بتأثير الحياة الاجتماعية في الفرد المبدع لا يعنى أيضا أننا ننكر الجانب الفردى في عملية الخلق الأدبى . أو نقول من قيمة الأثر الأدبى أو نقصى على وحدة تماسكه الداخلى .

لقد نظرنا إلى الظاهرة الثقافية موضع البحث من الداخل ، في أعماق الكاتب ، ول بنية الوسط الاجتماعى ، وفي الأثر الأدبى . وهذا يعنى لنا أهمية العرص الأساسى ، الذى وضعناه سابقا

[١٢]

ولكن لماذا كان شكل القصة القصيرة هو النموذج المثالى ، للتعبير عن بضرة الكاتب للعالم في هذه الفترة ؟ هناك عدة جوابات موضوعية متداخلة ، أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية . وطبيعة الخصائص الفنية لهذا الشكل الخيالى من ناحية أخرى . ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم الذى يمثل أحد عناصره يعجزه تعبير يوصى في مسيل مجهول ، جعله يتوصل منه لحظة لتأمله ، ويتأمل عاده الخاص في ضوء هذا التغيير . لقد كان الشعور بالاجتراب والافتراق عملا جوهريا في خلق نوع من التوتر المبالغ نسيا . وهذا النوع من التوتر تأزر بصيغة خاصة مع الشكل الخيالى القصير . وقد ساعد على تحفيز هذا التوافق النفسى والخيالى جملة الخصائص الفنية التى يتميز بها هذا الشكل الأدبى ، الذى يعتمد على تصوير موقف معين من زاوية معينة . بطريقة

• مراجع

- (١) نرى بالأزمة هنا ذلك الحد الذى تصله الشعور السروح أو غير المحسوس في بعض عناصر الوجود الكلية للمجتمع . التي يرتبط عليها بقوى صاعدة وجماعية لدى الفرد أو الجماعة ، يجعلهم يبدون النظر في المنعصر - الاجتماعية أو الفنية - التي تشكل الإطار القائل
- (٢) A. Leroi: «L'Égypte Arabe Contemporaine», Paris 1974, P. 3.
- (٣) فزاد ذكرها المصنف الفكرى وأبحاثه الخضرية - مجلة الآداب ، بيروت ، مايو ١٩٧٤ ص ٣١
- (٤) انظر رأى زكى نجيب محمود في مؤلفه . الجديد الفكرى العربى ، بيروت ، الطبعة ٣ ، ١٩٧٤
- (٥) P. Chamberlain Lorne: «La Culture et le Pouvoir», Paris 1973, P. 119.
- (٦) انظر عن مسيل اللال الأعداد الخاصة التي أصدرتها مجلات «اللال» ، عدد أغسطس ١٩٦٩ ، والمجلة ، عدد أغسطس ١٩٧٠ ، والآداب ، عدد مايو ١٩٧١
- (٧) برزت هذه الظاهرة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات بصورة واضحة
- (٨) أنظر رأيها في L'Egypte d'aujourd'hui, Paris 1977, 326.
- وانظر كذلك
- N. Makhoul et l'éclatement du roman arabe après. 1967, dans revue de l'Occident musulman et de la méditerranée, no. 15-16, 1973.
- (٩) اعتمدنا في هذا الجزء من الدراسة على مسيل مصطفى موفى ، في كتابه «الأسس النفسية للإبداع النفسى» ، القاهرة ، ص ٢١٥ - ٢٥٠ . إلى جانب كتاب
- بلاط أن عدد الأدباء الذين اجتازوا القل بكثير من العدد الذى وجهت إليه الأسئلة (٣٥ كتابا) في مختلف البلاد العربية ولم يحصل إلا على ذلك العدد المذكور . هذا من ناحية وإنما في البداية كنا نرى أن نتبع بدقة القواعد العلمية التي يؤخذ بها في هذا المجال حتى طرح أسئلة عامة في المرحلة الأولى من الاستخبار ثم طرح أسئلة عامة لكن لم نستطع تحقيق هذا لأسباب عديدة عن إرادتنا فنشأ في أن ظروف البحث والكاتب لا تسمح بإجراء أكثر من مقابلة واحدة
- (١٠) عطفنا مع الكاتب ثلاث جلسات في شهر سبتمبر ١٩٧٥ في مدينة الإسكندرية . هذا إلى جانب الاستخبار الذى أجاب عنه بالمقابلة في الفترة بين نوفمبر وديسمبر من نفس العام
- (١١) جلسة عطفنا للباحث مع الكاتب في دار اللال بالقاهرة في ٢٧ أغسطس ١٩٧٥ . هذا

التحليل النفسي

٩



كتاب زود من ساني
بنيا ودايرة المعارف اسدي

القصة القصيرة

قصايا الإنسان في التحليل النفسي .

كان ميلاد التحليل النفسي في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن نقلاً من معالم تطور علوم الإنسان في سعيها لفهم أعمق وأشمل وأصدق لظواهر الوجود الإنساني . وقد أتاح هذا العمق والشمول والصدق لهذا العلم الوليد - علم التحليل النفسي - أن ينفذ إلى جوهر الوجود الإنساني بما هو كذلك ، أعني بما هو وجود له خواص كفية أساسية لا يكون بغيرها . فما هي - إذن - تلك الخواص الكفية التي تشكل جوهر الوجود الإنساني ؟

إس - بإيجاز شديد - تتمثل في بعدين متعاملين : بُعد المعنى وبعد العلاقة ، ولنبداً بالعلاقة الإنسان أنس ومؤانسة ، وجود في حضرة الآخرين - إنه وجود "مع" ، أو - كما يذهب فيلسوف الظاهرات هيدجر - وجود - في - العالم ، عالم للبشر في المقام الأول ، ثم عالم الأشياء ، وقد أضفى عليها الوجود البشري عمقا ومعنى بشريا ، ومن هنا يقال - الأنا هو الآخر ، إذ لا وجود للأنا إلا بآخر يتعرف على نفسه من خلاله ، ويتحقق من وجوده بقدر ما ينال - من اعتراف الآخر بهذا الوجود - وجودا مشروعا ، وحقا مشروعا في الوجود . هذا هو بُعد العلاقة ، ولكنها علاقة قوامها الاعتراف المتبادل ، الشيء الذي لا يتحقق إلا من خلال التواصل والحوار . وهكذا يأتي دور اللغة أيا كانت أشكالها ، وأيا كانت مستوياتها ، أداة لهذا التواصل والحوار ، بدءاً من الإيماء أو الإشارة بالجسم أو بطبوعته وصولاً إلى لُغوي . أشكال التعبير اللغوي والشعري حتى يصل إلى أرق صور القانون الطبيعي الرياضي . وهذا هو بُعد المعنى ، فالعلاقة تقتضي المعنى كما أن المعنى يقتضي العلاقة .

فرج أحمد فرج

بما هو راغب ، في مقابل لغة الإنسان بما هو حارف . لقد كشف لنا أرسطو في منطق من لغة الإنسان بما هو حارف ، كما كشف لنا فرويد في تفسيره للأحلام - عن لغة الإنسان بما هو راغب . وما هو التحليل النفسي بقودنا إلى كشف فرويد ، كشف الوجه الآخر للإنسان مثلاً . كشفت لنا سقراط الفضاة والأفكار الصناعية عن وجه آخر مظلم للنفس ، ما كان لنا أن نعرفه بذواتها . وكشف التحليل النفسي كشف لعمرى في حقيقته ، تتجسد أوضح صورة في صياغته معنى الجسم - من حيث هو لغة التاتم بما هو نائم ، أعني بما تحدثه حالة النوم من تعطيل للمعنى . ولغة المنطق والمعرفة والمعلم - معناه المعنى المباشر - انقياد - وبمعنى سمه الأخرى ، لغة الرغبة ، أو ما اصطلح على تسميته بالعمليات الأوبية في مقابل العمليات الثانوية

ويقودنا هذا إلى تعريف المحلل النفسي الأشهر جاك لا كان لتحليل النفسي ، بوصفه علم اللا شعور وتعرفه للا شعور بوصفه لغة الآخر . وعلى هذا فالتحليل النفسي لا يبدو أن يكون - في نهاية المطاف - ذلك العلم الذي يتصدى لدراسة تلك اللغة - مفردات ونحو وملافة - التي يشكل بواسطتها ومن خلالها جوهر الوجود الإنساني من حيث هو حوار بين الأنا والآخر ، لاسيما إلى فهمه إلا أنهم لم

ولكن ماكنه تلك اللغة التي يدعى أصحاب التحليل النفسي أن هم حصل اكشافها ؟ وما وجه اختلافها عن « اللغة » كما يرميها علماء النفويات ؟ . إنها - ببساطة شديدة - لغة الرغبة ، أو كما يقول مصطلق صفوان في مقدمة ترجمته لمؤلفه فرويد « تفسير الأحلام » - لغة الإنسان

الحلم إذن لغة - لغة اللاشعور - ولكنه أيضا - شأنه في ذلك شأن اللغة وكل لغة - حوار يقتضي الآخر والعلاقة ذات المعنى .

وتزيد الأمر وضوحا ، مقولة التحليل في صورتها المباشرة والبسيطة : الحلم تحقيق رغبة . هذه المقولة المباشرة لا تختلف عن الحكمة الشعبية التي تقول لنا : «الحنان يحلم بسوق العيش» صغيرة الإنسان في صورتها الشعبية تمنح مع كشف التحليل النفسي . ولكن التحليل النفسي يتجاوز هذه الصياغة البسيطة إلى صياغة أدق وأصدق وهي : «الحلم لتحقيق مُقْتَع رغبة مكبولة» . الرغبة التي يهرب عنها الحلم قد وقع عليها الكبت . وهدف الكبت معها من الظهور ، ولكنها تحتال على هذا الكبت وتلتبس أكثر السبل تخميا والتواء كي تهرب من سياج الكبت القاهر . وهكذا يتفل التحليل بمقوله الثانية إلى المفهم الكامل والصادق لحقيقة الرغبة الإنسانية ، بل لحقيقة الوجود الإنساني من حيث هو وجود قوامه الصراع : الرغبة والرهبة . إن الإنسان في أعماق أعماقه يرغب فيها برهبة ، ويرهب ما يرغب فيه . هذه الوحدة الجدلية التي تجمع في ثاباتها بين التفتيشين هي جوهر الوجود الإنساني ولبه .

ومن حلم البس إلى حلم البقطة حيث الأمر أكثر وضوحا وجلاء ولتأمل معا ذلك التعبير الشائع : «فارس الأحلام» . وحسابه لأبيض . . الحلم هو الرغبة . هو الأمنية . هو الأمل ولكن لا نسأل أبغنى الحلم لرغبة بالفعل ؟ واقع الأمر أن الحلم لا يسعى ولا يسعى من جوع ، وللمرحاض يستطيع - ما شاء الله - أن يحلم بسوق العيش ، ولكن أحلام الدنيا جميعا لن تقع بين يديه كحلمة سحر واحدة . فم الحلم إذن ؟ ولم يحلم الإنسان ويظل يحلم ؟ .. وماكنه هذه لرغبة التي يحققها الحلم ؟

الرغبة التي يحققها الحلم هي رغبة بالقوة . يقوم الإعلان عنها مقام تحقيقها بالفعل ، وهكذا تصبح أمام واحدة من أخطر حقائق الوجود الإنساني ، حيث تتحدد أمثاله .. من الوجود بالقوة .. إلى الوجود الرمزي ، إلى النشاط للتحويل إلى التخيل **Phantasy**

تجمل لنا - إذن - حقيقة الوجود الإنساني ، فإذا هو - مرة أخرى - وجود جدلي - يمتزج فيه الفعل بالممكن . وإذا بنا تنب أن الإنسان هو الكائن الحي الوحيد الذي يعيش علىين : عالم الأشياء ، وعالم الأفكار ، وأنه يتحرك بينها حركة بتدولية دائمة . وفي البدء كان عالم الأفكار ، أعنى في بدء الحياة النفسية للوليد حيث يتخلق أول قوانين الحياة لسمسية . وهو قانون الإشباع **Hallucinatory - Wish - Fulfilment** فالوليد عندما يجوع يملوس (أي يستعيد إدراك خبرة الرضاعة السابقة وكأنها حادثة بالفعل) الحياة المشبعة السابقة

وقانون الإشباع الملوس هو قانون الحياة النفسية الأول وقاعدته أن البية تساوى الفعل ، وأن الرغبة تكافئ التمتع . وغير مراحل النمو النفسي يتطور هذا النشاط العقلي البدائي ليصبح خيالا مفكرا يسعى الإنسان إلى تحقيقه وتنميطه على أرض الواقع . ويلتحم النشاط العقلي بالإبداعى بالنشاط العمل الإنتاجى وتستمر الحركة للتدولية صاعدة

هابطة . وهكذا ينضج الإنسان لمبدئين ، مبدأ اللذة ، ومبدأ الواقع ، ويعيش شكلين من أشكال الفكر واللغة يشار إليهما - كما سبق القول - في مصطلحات التحليل النفسي بالعمليات [العقلية] الأولية ، والعمليات [العقلية] الثانوية .

التحليل النفسي وقضايا الفن والإبداع

لعل ما سبق يوضح لنا أن التحليل النفسي كان كشفا في صميم الوجود الإنساني ، ذلك الوجود الذي يتراجع بين الإعلان عن الرغبة ، وتمتد الرغبة . ويكون الإعلان عن الرغبة - في الحالات السوية وعندما يكون ذلك ممكنا - تمهيدا لتنفيذها . كما قد يكون - بعدد من الأسباب - بدلا عن هذا التنفيذ وعقبة تعترض طريقه . يقع الانفصال ، أعنى الانفصال بين الرغبة وسبل تحقيقها . فلا يكون هناك معر من أن تنكفى الرغبة على نفسها وتتعلق من ذاتها ، وتتخذ مسارا تبعد فيه عن الواقع وعن المنطق . وتنمو وتتشكل وفق قوانين أمم في البدائية - هي قوانين الحلم والمرص العقل والنفسي - أو تظهر مقبلة ملتوية في صور من الأساطير والحرفات والمخاوف . لكن هناك حلولا وسطا بين الإمعان في إغفال الواقع والمنطق والتفكير بيد الواقع والمنطق . ومن بين هذه الحلول أحلام البقطة - على المستوى الفردي - وشبيه بها - على المستوى الواقعي - الإبداع الفني بمختلف صوره ودرجاته ، ابتداء من الحرفة فالحكاية الحرفية والأسطورة وصولا إلى رقى أشكال الإبداع في المسرح والرواية والقصة والشعر

هذه الأعمال الإبداعية - جميعها - رغم ثابن الصور والمهارات الحرفية والمواهب الفنية ترجع إلى أصل إنساني واحد هو الخيال والتحليل ، الذي يعكس جوهر العقل البشري : نشاطه الفكري الرمزي من حيث هو تصوير للعالم وبناء له على المستوى الذهني . ويذهب فرويد - في واحد من أشهر دراساته عن «الشاعر وحلم البقطة» - إلى أن العملية الإبداعية لا تعدو أن تكون حلم بقطة انتقل من المستوى الفردي الفصح إلى مستوى إبداعى متطور . استطاع معه مبدعه أن يعلى عنه للآخرين ، محار قبولهم وتناغم مع ما في أعماقهم ، ووجدوا فيه التعبير الناجح عما بداخلهم . إن الشيوخ والإقبال دليل على اشتراك المبدع مع المستقبل لعمله في نفس الحاجة ، أو الرغبة الداخلية . وجود أعمال مية وأدبية وبقاؤها على مر العصور دليل قاطع على استمرار ما تعبّر عنه في أعماق النفس البشرية . إن خلود أوديب سوفوكليس - وهملت شكسبير دليل على أن هذين العملين العفريين يعبران عن أعنى ما في داخل الإنسان ، وأبقاء على مر العصور

ثمة ما هو على قدر كبير من الثبات والاستقرار ، وما هو قابل للتحويل والتعديل ، والتعبير ، في البناء النفسي للإنسان وفي صورته المروية ، أعنى للعمل الفني والإبداعى ومن الروية ونقصه

وقد تتأثر هذه الأعمال بكثير من مقتضيات التعبير والحرفة ، والمهارة الفردية للمبدع ، ومكتير من ظروف المجتمع التاريخية والحضارية والسياسية ، ولابد أن تتأثر بواقعه الاجتماعي الاقتصادي وبمصايه العاجلة والملحة ، ولكن لها وجوهرها الإنساني الوجودى ثابت بن

رجل وامرأة ، وتعرض لنشأة هذه العلاقة وانتيارها في براعة واقتدار لا مثيل له - فيما يرى - وتتجلى فيها أشكال التعبير الرمزي - بالتمسك التحليل النفسي الدقيق - كما يتجلى فيها المديد بما يطلق عليه في مصطلح التحليل النفسي : العمليات الدفاعية . وسيبى خلال استعراضنا لما كيف يمكن لإحسان في التحليل النفسي أن يقرأ - عبر نصوصها - هذه الدلالات - والتعبيرات الرمزية ، مما يمس من مهمنا للعمل الأدبي الإبداعي ، وبين لنا كيف أنه يصير - دون أن يعطى إلى ذلك صاحبه - عن أعماق النفس البشرية ولحمها ونحيلاتها الأولية

المشهد الأول : (ص : ١٦٢ - ١٦٧)

هو مشهد اللقاء والتعارف بين الرجل والمرأة ، دون ذكر أسماء . وكأننا إزاء آدم وحواء ، الرجل والمرأة عبر الزمان والمكان . ولكنه لقاء مع أول شعاع للشمس على كوريش البيل ، وبهذا يمرر اللقاء للهداية أو الميلاد على أرض النيل - مصر - وبأنى ذكر الربيع إشارة إلى ازدهار الحياة وتكاثرها وتفتحها . ويتم اللقاء ، في الخارج أى خارج نطاق الأسرة والمثل ، بما يشيران إليه من قيود وعلاقات وأطر للمشروع وغير المشروع . وتبين من خلال الحوار طبيعة المرأة ، حواء فطرية بدائية قوية بلا قيود أو خضوع ، رمز أنثى طائر «قوية ونظرتها جريئة مبهمة بالثقة» (ص : ١٦٢)

وهي - أيضا - «كالنملة الرقيقة والسحابة البيضاء» . وتلت تعبيرات رمزية تشير إلى العلو والارتفاع والتخلص من جاذبية الأرض ، سطوحها وباطنها ، بما تنبئ الجاذبية من خضوع وتبعية . وبلاحظ أن هذا «الحوار الضروري لتجنب الترهل» يعرب بصورة رمزية لا شعورية من التحرر من «الترهل» ، بما يعنيه هذا الترهل من ريادة جبهة الأنوثة التقليدية ، نتيجة ريادة الورد والشحم ، وما تنبئ السنة وريادة الورد من رمزية لا شعورية للحمل . إننا إزاء أنثى ترفض التصور الذكوري للأنوثة بما هي خضوع للإرادة الذكورية . ويتوالى - من خلال الحوار - الكشف عن مزيد من الأبعاد لهذا «النمط الأول» archetype

للأنثى الخالدة . [ويشير مصطلح النمط الأول وصاحبه كارل يونج ريميل فرويد وصاحب كشوف وأفكار خاصة به عن اللاشعور العنصري المستمد من خيرة النوع البشرى التاريخية ، يشير صورة تكاد تكون موروثة ، تعرض نفسها علينا لما يشير إليه هذا النمط ، وهي - في هذه القصة - نمط الأم - وهذه الأنثى الخالدة ليست موظفة ، وليست بنتاً من البنات - أى ليست هناء - وليست زوجة ، بل هي مطلقة ، بل أكثر من ذلك «جريت الزواج أكثر من مرة» (ص : ١٦٥) .

وبيننا وبين الرجل «زعالة طريق» . وتعلن هذه المرأة - الأسطورة أو الرمز العام أو النمط الأول - عن أن أشد ما يكرهه في الرجل هو المعجز إنا نحب «قويًا قلدا» ، مؤكدة أن ردائل القوة أحب عندها من فضائل الضعف (ص : ١٦٦) .

ورأها تأخذ المبادرة فتسأله قائلة : وأنت ماذا تكره في المرأة ؟ وتشكل إجابته بداية جيبية لما سيمو بعد ذلك من شقاق بقوص علاقتهما ، إذ يقول : «القيح والاحلال» . ويحدد ما يقصده بإشبه أكثر من علاقة في وقت واحد ، أو التسليم بلا حب ، وهي ترى - في

خلف هذه الصور المتعيرة - وإلا تحولت من أعمال إبداعية إلى دراسات علمية ميسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو دنيابة ... الخ .

لذلك لا يبقى من الأعمال سوى ألقدها على الاقتراب للصادق واستمداد من قلب الإنسان ، من عميق دواخله ونفى رعاته وأهواله . وليس مصادفة أن يختار فرويد - لحجر الزاوية في بناء نظريته - مصطلحا من مجال الإبداع النفسى ، فيطلق اسم «أوديب» على أنشط كشمه وتكاثرها جرأة وثورية . أعنى «عقدة أوديب» .

والحاصر هو الابن الشرعى للمهى ، وحاضر عواطف الإنسان - حاصر مشاهره ونزواته وأهواله - يضرب بجدوره في ماضيه الطفيل المبكر حيث خرج إلى النور ليحدد نفسه بين ذراعى أمه ، حيث أطول طفولة بالقياس إلى جميع الكائنات الحية . وعلى هذا المصدر الحنون الدافئ وبهى هدير الدواجن يعيش كل منا طفولته وتشكل شخصيته ويبقى الحنين إليها ما استمرت الحياة . ويتقدم العمر ويتحقق المقطام ويكون الاستقلال لكن الحنين يبقى في الأعماق يلتصق بالسبل غنا عن تكرار أو من بديل مشابه ، لاستحالة التكرار ، لكن الحلم والوهم يظل في الأعماق فإذا بكل امرأة هي الأم في ثوب جديد . ويبقى كل حنين في أصوله وجدوره بحث للحنين القديم الذى لم يفر .

لذلك يقول الشاعر العربي :

سفل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا ليل حبيب الأول

والإبداع في نهاية المطاف لا يبدو أن يكون رحلة العودة إلى أحضان هذا الحبيب الأول ، وإن تعددت صوره ، وتغيرت ملامحه . ولا يستشر المشتغل بالتحليل النفسى هراة أو جموحاً عندما يجد في كثير من الأعمال المبدعة صورا متباينة لهذه الرحلة الخالدة رحلة العودة . ولعل أبسط نماذجها وأكثرها سذاجة وجاذبية وبقاء أيضا رحلة الشاعر حسن إلى بلاط بيت السلطان .

وهكذا نجد أنصا أمام إغراء لا يقاوم باصطحاب شاطر حسن جديد في مظهره قديم في جوهره - إلى بيت سلطان جديدة - وقديمة أيضا - فهو يصنع شاطرا وحسن ، قدميه على «طريق السلامة» أو يعانده ليخط أفضل السبل إلى «طريق الندامة» .

لنحاول - مع - أن نلخص من رواية التحليل النفسى إلى قصص لحنين مموط هما «روباييكيا» (ضمن مجموعة : «حكاية بلا بداية ولا نهاية» دار مصر للطباعة ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٦٢ - ٢٠٤) و «أهل الهوى» (ضمن مجموعة «رأيت فيها يرى النائم» ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٤ - ٤٧) .

القصة الأولى : «روباييكيا»

العرض والتحليل

تنقسم هذه القصة التي تقرب من الأربعين صفحة من القطع الصغير إلى تسعة مشاهد متتابعة وتدور هذه القصة حول علاقة بين

ذلك - مرصا وليس انحلالا وتؤكد ذلك عندما تقول له في فقرة تالية (نفس الصفحة) لا توجد امرأة خاتمة لها

نحن - إذا - بإزاء صورة لامرأة مختلفة ، غير خاصة ، غير تابعة . عبر مشوكة ، ترفض الكثير من قيم المجتمع الذكوري ، رفضا يحمل في تنبئه كثيرا من العرد . حتى يصل إلى قلب الشائع والمتعارف عليه رأسا على عقب ، فالرجل - في هذا المشهد - يأخذ دور المرأة المتعارف عليه اجتماعيا - يعلى عن سته ويبدو وكأنه بكر بلا خيرة ، أما المرأة فلا تعلو عن عمرها وتطلب منه أن يقدره كما يشاء ، وتذهب في تحديها غير المعلن أن تقول : «جويت الزواج أكثر من مرة» . والشائع أو المتعارف أن يكون ذلك هو حفظ الرجل وأن تكون الزوجة بكرا و صغيرة بل تذهب في تحديها غير المعلن إلى حد سؤال الرجل «ألم يخلقك ذلك ؟»

وهكذا يكشف لنا هذا المشهد عن بداية تكوين علاقة مغايرة لما هو مأثور في مجتمع ذي طابع أبوي ذكوري . علاقة تكوين القوة والاستقلال والعلمانية (مهي تسمى الانحلال مرصا) من نصيب المرأة والسلبية والتبعية من نصيب الرجل

المشهد الثاني : (ص : ١٦٧ - ١٧٤)

مشهد القرن (الملعون)

يلتزم هذا المشهد حول لقاء الشاب «الملعون» الذي يرمز إليه بهوسه بمثابة البذر لما سيصير إليه هذا الشاب ، فقد كان هذا «الملعون» الزوج السابق عليه مباشرة هذه السيدة . كان تاجر خلال ثم أنفلس فطلق الزوجة ، وتمتد الزوجة أنه أنفلس لعجزه ، ويمتد «الملعون» أنه أنفلس بسببها . والمهم - هنا - العلاقة الرمزية بين البداية والنهاية ، والمقابلة الزمنية بين الزوج الحديدي «الصالح» - إشارة إلى الثراء ولشغاله بأكثر الأشياء قيمة وجالا - «الملعون» تاجر الروبايكا الذي يرمز بعمله إلى كل ما هو وضع وحقيير ومستهلك وعديم القيمة .

والجدير بالذكر - هنا - أن «الملعون» الذي يمثل للصانع مستقبه لا يلتقي بأي لوم على الزوجة ، وإنما يحمل غمه مشوبة عجزه وواضح - هنا - امتزاج المعجزين ، المعجز عن الحب والجس من جانب، والمعجز من العمل والكسب من جانب آخر .

المشهد الثالث : (ص : ١٧٤ - ١٧٩)

امسار الزوج

يبدأ المشهد الثالث بالزوجة تقف أمام المرأة لتتظرب أعجاب (ص : ١٧٤) إلى العقد المطلق لجديها وترنو بصمة خاصة إلى التزلوة المدلاة من وسطه . وهكذا يقدم لنا المشهد الزوجة في درجة لافة للنظر من درجات الإعجاب المرجس بالذات ، هي «ترنو» إلى العقد ، بينا زوجها يتسل عشايدة النيل من النافذة . الزوجة في حالة انغلاق على الذات والزواج في وضع مخالف تماما ، فيصره يتركز حول النيل - رمز مصر والحياة

والتنطق - ويلتزم بين الزوجين حوار تغدق فيه الزوجة على زوجها الإعجاب ونشيد بمهارته وموهبته . ولكن تتابع الحوار لا يلبث يكشف غير ذلك فالزوج «لم يعد كما كان» (ص : ١٧٥) وعندما تارة الزوجة ذلك يؤكد أن ليس لذلك صلة بحبها

ويقرر الزوج أنه يتحدر إلى الهاوية وأنه يتدفع إلى الخراب وأن ميز العمل قد اختل في يده ولا سبيل إلى ضبطه ... ويذكر الزوج أنه ينفذ المال بحسن وأنه «لو كان مال قارون لشهد» . (ص : ١٧٦) ويكر الزوج في الصفحة التالية مباشرة - مرتين في حوار مع زوجته - «إنسان ذو طاقة محدودة» . وغرب نهاية هذا المشهد يستمر حوار يحذر كثيرا من مظاهر العتاب الغاصب . تقول الزوجة لزوجها إنها ليس عجوزا بعد بل إن زوجها هو الذي يرميها بما فيه ، وتكون آخر كلماتها «لا فالدة لقد أنفلس في كل شيء» . (ص : ١٧٩) «هذا» لذكر شيء «الذي أنفلس فيه الزوج ؟» إنه - بالتأكيد - إفلاس إنسان وجودي شامل .. إفلاس القدرة على الحب والعمل والعطاء . إن الشبحونة بالمعنى الوجودي الميكولوجي المزد . فقدان الصفاء والقدرة .

ويشئ المشهد بغضب الزوجة - التزلوة - ومغادرتها للحجرة وتكون النهاية .. نهاية الزوج ، وخروج آدم الحديد من جنة الحب لعجزه وشبحونه المبكرة .

ولا يطوى هذا المشهد على أي لوم أو اتهام بالتقصير للمرأة ، إن العاجز المقصر محدود الطاقة هو الزوج . أما الزوجة فهي - كما تقول - «امرأة بريئة لا عيب فيها إلا أنها تحب الحياة حبا لا يعرف الحدود» (وما العيب في ذلك ؟) وأنها ضحية لعجز الرجال ، (ص : ١٧٨)

المشهد الرابع : (ص : ١٨٠ - ١٨٥)

الظلام

في هذا المشهد يسمى الزوج بقدميه إلى الزوج السابق ، قرينه وصورته المرآوية «الملعون» . ولكنه - كما سبقول هو نفسه في المشهد الثاني مباشرة - «يحط ويحرق معه تحقيق غريب ويعذب ويسجن في الظلام زمنا لا يدريه ثم يجد نفسه ملق في الحلاء (من المشهد الخامس ص : ١٨٦) .

ولتذكر ترتيب المشاهد مرة أخرى : أول المشاهد كان مشهد لقائه بالزوجة ، وعندما تتصرف عنه يظهر الملعون محذرا مندر بمصيره المرتقب ، فلا يحمل ويتم الزواج ، ويكون العشل ، فيسمى هو إلى الملعون لما تشته (ص : ١٨٠) ولو الطريق إليه وعد أول معطف يضرب على رأسه ويسقط معنى عيه . وعندما يفتق يجد نفسه في ظلام دامس ، حيث يطب بالسياط عذابا مبرحا وتلق عيه الأسئلة المتتابعة حول علاقته - في المقام الأول - بالملعون وبزوجته وتنهال عليه السياط تحذيرا له وعقابا له - أيضا - على ما يعتبره معديه كديا . ويلاحظ أن

أشد ألوان العذاب تدور حول علاقته بالملعون ، خصوصا عندما يعثر
أبها علاقة خائبة

المشهد السادس : (ص : ١٩١ - ١٩٥)

لقاء جليل

يقسم هذا المشهد إلى شقين . يدور أولها حول علاقة الشريكين وما
حفظاه معا من ثراء فاحش ، أو - كما يقول الصانع - «ثروة لا تنفد»
مع هذا الثراء الفاحش الذي جمعه بطريق غير مشروعة ، لها لم
ينسأ بعد أنها يشغلان قلبها «بالطعام والشراب والتحف النادرة
وأدوات الخزف والحلقات والملاهي الليلية» (ص : ١٩١) إنها
جميعا أدوات نسيان وطريق للهروب ، وباله من طريق يأمظ التكالييف
في حقيقته رغم أن ظاهره يوحى بعبر ذلك . لقد فقدنا (فيها - الآن -
شربكان ، ووجهان لشيء واحد - هو نظام الإنسان وقد عجز عن
الحب والمسي طريق الهروب والزيغ والاعرجاج ..) .

لما الشق الثاني من هذا المشهد فهو لقاء الزوج - الصانع - بزوجته
بعد أن بعثت بينها المشقة .

هي لم تتغير . برعها ولا تعرفه بصمها بقوله : «لكن كمال مروع
لا يحصل» . (ص : ١٩٤) . ونعرف من حوارها ما يلق مزبدا من
الصوت على الدلالة الرمزية لأفصافها ، لقد غاب عنها دهرها ،
ولا يعرف أين كان هذا الدهر وهي تحمله مسئولة عدم الاتصال بها ،
وهو يزعم أنه قد استحال عليه الاتصال بأحد فقد كان «في الظلام» .
إنه عاجز عن الاستبصار بحقيقة مآل إليه حاله من الخراب وفقدان
لهويته ، ولقد اضطرت الزوجة - إزاء هذا - إلى طرد الطلاق . ولكنها
رموز تتوافق وتتلاقى لتعبر عما أصاب الزوج ودمر قدرته على استمرار
العلاقة بالزوجة .

وعندما يطرح عليها - مرة أخرى - العودة إليه ، لديه ثروة لا تنفد
تقول له إن ذلك : «غير ممكن» . ولكنه يقول إن معجزة قد تحدث ،
وإنه يحظر طبييا بئد معجزة في هذه الشئون ، ولكنها تنصرف عنه
ولكن فاقد الشيء لا يعطيه ، فيما يقال . لقد صار مريض في انتظار
معجزة تعيد إليه ما فقد ، تعيد إليه حيلة الزمن . ولكن انصراف
الزوجة تعبر عن استحالة ذلك ، لم يعد لديه إلا ثروة غير مشروعة بلا
شباب ولا قدرة على الحب .

المشهد السابع :

الطبيب العجيب (ص : ١٩٤ - ٢٠٠)

ويجيء الطبيب العجيب يحمل حفية وعصا عبطة ، ويحمل أيضا
ملاعق مطاوعة للمامع الزوج عندما كان شاما ، الطبيب - إذن - هو -
أيضا - وجه من وجوه الزوج . إنه - بهذا المعنى - طبيب نفسه ، إذا ما
تحسن الإصبات إلى هذا الجانب النقي الخالد من نفسه . لقد صار
الزوج - إذن - حتى هذا المشهد - ثلاثة وجوه ، أو ثلاثة رموز ، وجه
مباشر هو وجه الصانع ، ووجه شرير ملعون هو وجه تاجر الروبايكيا ،
ووجه ثالث طبيب هو الطبيب الشاب ، بل لقد التقينا من قبل بوجه
رايح تمثلي للمنتب صاحب الصوت ، إنه وجه الصمير الداخلي
الشديد الأب ، خصوصا عندما تذكر أن المعتد كان يطالبه -

إن هذا العذاب كله يحاق لمنطق ، وكذلك الاحتطاف ، وهذه
الأسئلة التي تصل غرابتها إلى حد بالغ العجب ، خصوصا سؤاله عن
عمره بالسنة المحيرة وقوله - ردا عليه - إنه لا يعرف (ص : ١٨٢) ،
ومصحه أن يتجنب الكذب ، إلى آخر هذه الفقرات التي تتضمّن هذا
السؤال «هل ألهم من ذلك أنك عصاب بانقسام في الشخصية ؟» . إن
هذا السؤال من جانب معذبه المجهول شيء - في صياغته ومنطقه - يرد
روحه عليه عند أول لقاء بينها عندما تصف الاحلال بأنه «مرض» .
إن هذا العذاب عذاب فاحش تدور رحاه في أعماق نفسه ، ولتعبيره
عذاب مصدرة الصمير ، أو ذلك الجزء من الشخصية الذي ينطوي على
بقايا ما هو صحي وإيجابي ، يهدف إلى التويز والتوضيح . ولكن الزوج
سادر في ظلام نفسه وفي عرومها عن إدراك تلك الصلة بين وبين
الملعون ، إنه هو نفسه الملعون . وسجد أن هذا الاحتطاف والتعذيب
والتحقيق والمطام لم يُجنّز ، ولم يُحلّ بينه وبين السعي إلى الملعون ليصبح
نصيبه من اللعنة أقوى وأشد . والعيوبة والظلام والعلاب جميعها
تعبيرات رمزية بارعة ، تصور اغتراب الزوج عن نفسه وعن واقعها
لقد انقدرة على الحب وانفصل عنه ليواصل مسيرة التهوّل والاعذار

المشهد الخامس

لقاء الملعون والتحالف مع الشيطان

هذا هو المشهد الخامس (ص : ١٨٥) ويذكر فيه للمرة الثالثة لقاء
بالزوج ، بل إن الزوج يذهب إليه بنفسه ، ويلقاء الملعون ملهولا فقد
أصبح «لا لحم ولا دم هناك» ، وأصبح أيضا «كأنه خارج من قبر»
وهكذا فقد مات الزوج القديم ولم يبق إلا شبح «ثلاثي شكله الأفعى»
كما دم بعد له علم بالزمن . «بهازة أخرى لم يبق منه شيء» ، مادي أو
معنوي ، لقد خرج من القبر شيء جديد ، فاق نصيبه من لعنة نصيب
الملعون نفسه . ومن خلال حوارها يتأكد لنا أنها كيان ولحوائها اللعنة
تجسدت في كيان لم يعد بشريا ، إنها لعنة المجر من الحياة متجسدة -
في صنوها ووجهها الإنسان - الحب . حلت اللعنة بالملعون - تاجر
العلال السابق - عندما فقد القدرة على الحب ، وما هي تلحق
الزوج - الصانع ، فيرسم طريق صنو - تاجر الروبايكيا . ومن حوارها
تؤكد لنا الطبيعة الرمزية للزوجة . إنها المرأة والأنثى والحب والحياة
والاستمرار ، إنها رمز نقي خاص للمحبة في بقائه ، ونفاتها واستمرارها
المتدفق البياض . ويتأكد ذلك عندما يؤكد لنا الملعون أنها «ما للرضى»
ويطرح الملعون فيما يشبه المجلس النعادي إككان - أو ضرورة - أن يوجد
هذا المزوج من الرجال ، الصانع للتوفيق معه .

ويتنقل الحوار من البكاء على الحب المذموم ويحول إلى مشروع
للحبيب غير المشروع ، ضرب من ضروب الحب والاحبال ، وكان
هذا هو المصير الحتمي للعاجزين عن الحب .

دوماً - بقول المصدق ويصعب عليه عذابه إذا تصور أنه لم يقل الصدق .

الطيب - إدن - بعض فاته . وبلغت النظر في هذا الطيب -
المرمرى بالطبع - مران ، تقته المائلة في قدرته على إعادة الشباب ، إذ
يقول « إن فاك أسير عليه من النفس » (ص : ١٩٦) ثم للمرة
اللعنة الدقة والكاملة العمق بما جرده من الشباب ، فهو يعطى للمريض
أنه بدد الشطر الأكبر من شبابه في الظلام ، وأنه قد أهدر هذا الشاب
مرتين ، الأولى عندما « قال إنه غير محير » أى عندما أهدر حقا في
الاحتيار ، وامتنع عن ممارسة قدرته عليه ، والثانية عندما اعتبر البعد عن
ثالث القوة المجهولة - التي ألقت به في الظلام - غيبة وسلاما - بل إن
هذا الطيب يصل في عين حذسه إلى نفس مقولة التحليل النفسي في
الصحة النفسية ، عندما يؤكد لمريضه « أصابك ما أصابك نتيجة سحر
معلق » (وهي نفس كلمات الزوجة إذ قالت : أكره في الرجال
العجز) ... « عجز في الحب والعمل » (ص : ١٩٧) . لقد أهدر شبابه
مرتين ، الأولى عندما عطل قدرته على الاختيار (شجاعة الفعل) والثانية
عندما عطل قدرته على الفهم . زاعما لنفسه أن البعد عن فهم هذه القوة
المجهولة غيبة وسلام . وتتولى معارف الطيب الشخصية ، فعلن
لمريضه أنه عرف عنه ضمن ما عرف أنه « لا مجال له » وتكون تعرف
معارف الطيب « أن مريضه ساحر أيضا إذ استعاض عن الحب بالثروة
ثم حول الثروة إلى طعام وشراب ونحف . . » (ص : ١٩٩) وهكذا
تكتمل صورة الاغتراب وقد استحكمت حلقاتها حول المريض . وبقدرة
الطيب العلاج : التدمير الكامل لكل ما هو فني ، أى التدمير الكامل
لكل رموز الاغتراب والتشويق وفقدان الوجود الإنساني الحق . الطيب
هنا - أيضا - أقرب إلى الطيب النفسي والفيلسوف الحكيم والفهم
اليقظ الراعي . إنه رمز لفرض الجهل والاضطراب . ويصرف الطيب به
أن حول التحف إلى خرائب ، ولكنه يطالب مريضه بأن يصون شيا
بعد أن رجع إليه بمعجزة .

المشهد الثامن

التفسير الكامل للزواج (ص: ٢٠٠ - ٢٠٣)

كان آخر ما قاله الطبيب لمرضىه - في الشهد السابق قبل أن يغادره ، وقد أعلن أن شبابه قد رجع إليه - أن « بظن له من فوره إذا حدث مصاعبات غير متوقعة » . ويسد أن هذه المضاعفات غير المتوقعة قد حدثت ، فقد ظل عاجزا عن أن يحسك بتلايب شبابه المسترد ، فن هذا الشهد بجده لا يزال أسير الماضي ، يردد « فاهلا بين الخرائب » ، وقد أحس أنه لم يبق « إلا الفقر والشر » . وهنا يتألم إلى الصوت الأبحس : « رويكيا » . إنا - هنا - يراه إسقاط لشعر داخل نو - قل - لندس داخل ، بما صار هو نفسه إليه ، إنه ينفذ حكما داخليا على نفسه ويسمعه متجسدا في الواقع الخارجى في هذا النداء . هذا النداء هو وصف له أو بالأحرى هو اسمه الجديد . لقد تجرد من كل وجود إنسانى وصار شيئا « غير بشرى » . هالك تألم . وتولى وقائع هذا الشهد ، وبني التاجر ويكون لسؤاله الرمزي بالطبع - « أوقع زلزال في مسكنك » (ص : ٢٠١) - الدلالة التشخيصية لما أصب كيانه ووجوده وهويته .

إن ما يدور من حوار بين الرجلين يلقى مريد من الأصواء ، فالطبيب يتحول من ظاهرة فردية إلى حقيقة اجتماعية واسعة الانتشار . إن نفس الأمر قد حدث لتاجر الروبايكيا ، فيها معا يمثلان حالة استغلاب الطبيب بشئ يمزجة فرويدية ، كما يشبه البتر والاستئصال . ومن يصمد ويستجيب يكتب له الشفاء واسترداد الشباب ، ومن يعجز يتحول إلى نهاية يتفادها التاجر الذي أصبح أشبه «ماخاوتى» .

ويتهى هذا المشهد بالنهاية الرمزية الصارخة لم تبق إلا نقطة واحدة . إنها الصانع - الزوج - المريض نفسه ، خاصة بعد أن قبض على شريكه في السرق السوداء . يؤخذ للعرض والبيع ويعلم المقاومة ولا يستطيع كغفل واغن القصبات . إن التاجر - هنا - أصبح - أيضا - وزنا للتاريخ وحكم الزمن ، يعن نهاية الوجود البشرى هذا القطع من البشر.

المشهد الخلفي (ص: ٢٠٤)

في سطور قليلة يختم الكاتب قصته بمشهد حافل بالدلالات . الرجل راقد بين الأشياء القديمة ، شأنه في ذلك شأن البالي من الملابس والأحذية المتزلية . ويبلغ طريق الليل لدى هبوط المنيب ، بدأت الفضة بشروق الشمس وتنتهي بهبوط المنيب ، شروق الشمس ورمز لليلاد والقوة والبداءة ، ومغيبها رمز حافل بعديد من الدلالات : النهاية ، الأمل ، الموت ، الظلام ، بكل ما يحمله الظلام من شحنات الحزن والمجز والاثم والندم والوحدة والإهانة ، وانتظار العقاب ... الخ . ويستلم الرجل ويأقظ لشهد الحزن . المرأة . (حواء الخالدة ، الحب والحياة والخطود ، وربما مصر الغيرة الشابة في محنها على شاطئ نيلها الخالدة عن رفيق الطريق والحياة ، أو إيزيس تبحث عن أرنؤفيس) وتذكر حوارا دار بين الزوج الصالح والمعمون (ص : ١٩٨) يعلن فيه المعمون أنه « كما أضمن أن توجد هي فمن الممكن أن يوجد هو » إنها أثبت بخطودها وثقتها وثلث اللؤلؤة تفرغ فوق صدرها ، تخطب الأبهصار ، أنها رمز خالص لكل ما هو إيجابي في الحياة . وهي تواصل رحلة البحث - ويرمز لها بالزواج والطلاق بلا توقف أو انقطاع ، على شاطئ نيلها - عن الأمل ، لا يشرب اليأس إلى قلبها فتوق عن السعي والبحث . قد تكون نهايات سعيها محبطة ، لكنها تسير في الاتجاه المصاد لمرية « الموت » ، هربة الروبائيكيا . « تنسى » لؤلؤتها قمامة المنيب .

ملاحظات بحثية حول علم النفس

لعله قد وصح لنا أن النظر إلى مثل هذه النقصة من زاوية واقعية موضوعية بما أن يصبها إلى العز من فهمها أو إلى رفضها ، فنحن إزاء صورة عجيبة لامرأة لا يمكن أن توجد على أرض الواقع ، وحالمة محبسة ضد بوادي الزمن ، ولغناه الزمن - هنا - بالنسبة للمرأة يعبر عن أمرين ، أولهما أنها رمز للمرأة خارج نطاق الزمان والمكان ، ويمكن أن تكون رمزاً للحياة والرغب والوطن أيضا . ولا يمكن تعدد الرموز هنا تناقضا مقدوماً يعكس تلاحقا وتوافقا وثراء ، أما الأمر الثاني فهو أن

القصة الثانية «أهل الهوى»

هذه القصة هي الأولى في مجموعة «رأيت لها يرى النائم» (وتشمل الصفحات من ٥ إلى ٤٧) وتدور القصة حول شاب يتعرض لأعداء وحشي في قبو مظلم ، فيفقد وعيه ليميق بلا ذاكرة فتتلقاه امرأة عجيب حربية ذات قدرات خارقة ويطلق لاحد له . ويعمل في ذكاة لمحمده تملكها وتسيطر عليه حياتها ، وسط خيرة أبناء الحارة الخاضعين لسلطان وحدهم ونسله لشيخ الزاوية يلقه من مبادئ الدين ما يهدب هوائه الجامعة ويدرك شيخ الزاوية - وهو الآخر تحت سلطانها - أن المطلوب منه أن يعلم «لها» ويعلم أنه ليس الأول ، ولن يكون الأخير ، وأنها ستسلمه جسدا ، ولكنها أيضا ستلفظه حيا بلا رحمة (ص ١٧) ويخرج الشاب بها ، كما تجبن به ، وتلجأ المرأة «الخرافية» إلى السحر مستعينة بساحرها لبسهل لها الأمر ، وتولد العلاقة «العربية» تدهور الخدمة مسكها ويذهب وتبه نفسها وتقول له : «عند الساعة أنت شريك في البيت ووكيل في الوكالة» (ص ٢٤) . وتبدأ رحلة العشق «المجنون» ويتكشف وجه المرأة الأثوى خارق الأوتة والمطاء ، كما يعرف من ساحرها أن «القبور يطبلك والرجال يحالفونك وشيا بك حتى» (ص ٢٠) وتتتابع الأيام وتتوالى الفصول ، وتتحوّل العلاقة من اجنون إلى الهدوء فالتنوير لتأني القطيعة - كما هو متوقع - في النهاية ويحدث هذا كله بسبب تحول دائم في شخص الشاب ، الذي يفقد قدرته (الجنسية) ويبحث في علاج هذا العجز ، فيتشغل بعلاج فقد الذاكرة ، وينتهي الأمر بالقطيعة والمهجر ، هجر المرأة الحارقة الخالدة الهيمية وهجر الحارة .

التحليل والتفسير

كما يشير العنوان ، ويوضح المحتوى ، نحن إزاء قصة حب ، رجل وامرأة ، آدم وحواء ، ولكن القصة تحمل بعض ملامح شهريار وشهر راد في «ألف ليلة وليلة» مع تبادل الأدوار ، فالمرأة هي الزهية الحارقة . صحيح أنها لا تقتل ، ولكنها كانت لا تتورع عن القتل ، إذ يقول مخلوف زينهم - المصديق الصديق الوحيد في الحارة الذي يحب الفتى - «هذه الضرورة ترقى روح من يعاندها» (ص ١٨) أما الفتى فأنه - بعض الشيء ، بشهراده ، نبال الحب ، ولكنه يلقي اهرع يعرود من حبه المرأة الرائعة . في هذه المرأة (هبة الله) أنوثة خارقة وشباب باو . ورجولة قاسية ، وقوة عديد من الرجال ، كذلك تنصف «بمعلمه إنا» - إحد - كائن أسطوري الأوتة ، الذكورة ، القوة البدنية والسحر أيضا ، والسيرورة على «الكتاب» . نحن - هنا - إزاء صورة أولية أشعورية للمرأة أو ما تطلق عليه المصطلح النسبية «جابريل ريان تحليل الأم Gabrielle Rubin: Phantasmere» إنها صورة من منع خيال الإنسان ، تكومت عبر عذرات التريخية بطول تاريخ الجنين البشري كله . صورة أسطورية لاتبع من الواقع الفردي المباشر والمحل ، فلا تخضع لتعلق الواقع وخبراته الفعلية ، أم جبارة . اه



صورة المرأة - على هذا النحو - تعبر عن أسورتها الأولية archetype اللاشعورية صورة الأم ، في اللاشعور الذي لا يوجد بعد الزمن فيه ، ولهاهاز النصي المنوط به إدمان الزمن وسجل مروره هو الأنا . كذلك ثمة وقائع أخرى لا يسعها منطق الواقع للقياس ، مثل احتطاف الزوج وتعليبه ، وخاصة ذلك السؤال الملتزم عن صوره بالمهجر ، وما إذا كان ثمة فرق بين صوره بالمهجر وعمره بالبلادي ، ثم سؤله عما إذا كان مصابا بانقسام في الشخصية . نحن - هنا - إزاء لغة الرمز ولغة اللاشعور . والأمر بالمثل فيما يتعلق بالطبيب العجيب الذي يعالج بأسلوب ظاهره «الجنون» ، إذ يدمر بعضا العليقة تحت الزوج اللينة ، راحا أنه بعيد إليه شابه بذلك ، وأيضا ذلك التشابه بين الطبيب والزوج المريض «عندما كان شابا» ، ثم نجد الهيلة الجابية لمنطق «الشعور» وواقعه ، فنجد المريض مله للبح . إن هذا جميعها تعبيرات تستلهم لغة اللاشعور ولغة الرمز.

بقيت ملاحظة أخيرة حول علاقة الكاتب المبدع «المرفقة» بهذه الأمور . إن الكاتب المبدع يعبر ، والملم يقصر . ولا يمكن أن تكون المعرفة لعنبة لطيفة اللاشعور مدخلا للإبداع وإلصاق الأمر صفة معتلة ، بل إن الإبداع يسبق الكشف لتلمى بزمان ، لقد من سوفوكليس وشكسبير فرويد بقرون . ولذلك فالكتاب المبدع وثيق الصلة ببنديع اللاشعور الصياغة بمرمره بها ويعبر يلصقها على محر ثقالي دون تلك «معرفة» العلمية

ونكشف لنا هذه لمسة في نهاية لطاف عن صورة المرأة - كما عرفها - في أعماق اللاشعور البشري حائله باقية . وتبرير يأساع وحسن نافذ عن أزمة جيل بأسره ، في عجزه عن الحب والعمل ، وهروبه وتشينه

إلهة - هي في الأساطير اليونانية القديمة هذه الصورة شبيهة بصورة
الروبة في القصة السابقة ولكنها تعزفها في هارولها وجموحها كما أنها
تسم بعض من الهات النسبية العلوية والتي يطلق عليها في التحليل
المعنى الهات القصة الإلهية .

ومما دلت هذه هي صورة (المرأة - الأم) فلابد أن يكون هناك واقع بينها وبين صورة (الرجل - الابن) . وهذا بالفعل ما عرفت عند الأئمة بوقائعها وصياغاتها ، ووضح ذلك

نعمون أول صارت نقصة على وصف ربرى مانع . مخرج الرجل
من «تبر حيث وقع الانشاء عب . من فوهة القبر دائم الظلمة وصف
على أربع . منه العبارة بغير ربرى عن الميلاد . القبر هو مخرج والظلمة
هي بانه . وان عب على أربع هو حال الزيد . بل إن الشاب (أثريه)
«يرحب في بلاء وتحاذل للويهر المنهال» وديترك ثأراته للثغرة
فتلاشى في وهن . أليس هذا هو حال الوليد . وتقع هذه الواقعة في
صباح باكر . مشرق سور الربيع الصافي . والحياة تلب متدفقة . ثم
«بدا عازها فحاما» (ولحن بقول - حادة - حادكا ولدته أمه) . وتولفت
فك أنظار الأقربين . أول من يذكرهم الكاتب من الأقربين المرأة
«نعمه الله المتجوى» ودلالة الاسم الرمزية حية عن التلميح إلى
الأم أول نعم الله على ولدها وأقربها إليه . ألا يتصف عطاؤها بأنه
«مجري» بكل ما يصفه هذا اللفظ الدارج هو معاني العطاء بلا قيد أو
«ساب» في هذه العفوة . بعد أن المرأة هي أول من ينظر إلى
الرجل - الوليد . في إياها «تطرس» (ص . ٥) في منظره . وبأن أول
أوصافها «جسمها المعلق» ليذكر - مرة أخرى - بجسم الأم بالمقدرة
بوليد . وهو جسم ساكن في «جنبايا الرجال» . والعملة والجنبايا
الرجائي . سمات ذكرية وجائبة . وكأننا يؤزا ما أطلق عليه وائنة للمدرسة
الإنجليزية في التحليل النفسي «مزالا كلاين» «الصورة الوائلية»
الندووجة . أي الصورة التي تجمع في لاشعور الطفل بين الأم والأب معا
في ككل واحد .

ويخرج الرجل - العفل - الرنيد - من جوف القبر المصم تشاء
الأيدي ويحصل إلى العباد : ظاهر. الأمر اعتناء غير مبدء ، وباطن
الأمر ميلاد. ويخرج إلى الحياة بلا ذاكرة ، والناكرة - كما هو
معروف - هي التسجيل الذاتي للخبرات والعلاقات عبر الزمن .
إنه - إذن بلا سميات وبلا علاقات ، وبلا زمن ماض ، بل تلمح
القصة إلى أن هذا الاعتناء قد لحق به من جانب « ذئاب القبر » الذين
يأثمرون مأمرا لمرأة

جاء الرجل - الوليد - إذن - فصل تحمل المرأة مشربته وكلما تعرض لخطر الموت سارعت المرأة إلى حمايته . بل إنها تمسكه موثبه .
واسمه ، وتؤكد أنه «ألمسى» وأنه «ابن ناس» (ص ٨) بل «إن مظه
لا يخفى وراء عظمة» وتكون «عمة الله» أول من يطعمه . بل «وتكايح
التهامة للعلعام بسرور وحش» ثم هو «بدافع من شعور فطري بلامتنا
يتربع على الأرض غير بعيد من موقعها مستدا ظهره إلى جدار الوكاة»
(ص ٩) هاهو ثوليد - إذن - يبادل أمه حبا محب . إنه مستدا ظهره
إلى جدار الوكاة - وهي صاحبها ، عثا يستند ثوليد رأسه على صدر

الأم بعد أن يضيح وبعد هذا الارتباط والتعلق تتقدم الأم، عطفة أخرى تأسل الفتى - الوليد - عن اسمه ، فلا يجيب وعندما يعرض متأنسه (عبدون فرجلة - الأخ الأكبر رميا) عليها طرده بعيداً تتره ، وعندما يصعه بالمجنون تطلق عليه اسما ، فتقول : إنه يلعن عبد الله ، (ص ١٢) . وتتصل العلاقة وتتطور ويكشف «عبد الله» هذا عن كل خصائص الطفل الماعنة في سنوات عمره المبكرة ، يكشف - بناتمة - عن ولع بها وشغف. ويبدو محكوما بعراثر «المواصف» فلا نجد مقرا من «تهنيه» فهو «لا يعزع عن مولده إلى موضع خصب من جسمها» (ص ١٣) .

نحصر الخطر الموت سارحت للمرأة إلى سماته ، بل إنها تمسحه هويته ،
واسمه ، وتؤكد أنه «أفندي» وأنه «ابن ناس» (ص ٨) بل «وإن مثله
لا يجري وراء محضاده» وتكون «نعمة الله» أول من يصعبه ، بل «وتتابع
التهاكم للعلماء بسروا وحشي» ثم هو «بدافع من شعور فطري بالامتنان
وهكذا نجد نجولا في هذه العلاقة العربية ، ظاهرها علاقة طفل بأم
وباطنها علاقة عشقية شهوية جامحة ، لذلك نجد المرأة تستعين بواحد من
«أقباها» تستعين بشيخ الزاوية ليقوم لحسابها بهذا «التهديب»
«المرسوم» المحمود ، تحول العلاقة لتأخذ شكل عشق سامر ، تبلغ قبة
«بالعراية» ، بكل ما بهيه هذا المصطلح في التحليل النفسي ، عندما
تقول له صراحه : «سكني في حاحجة إلى الخدمة وقد احترت لك لذلك»
(ص ٢١) والسكن في التحليل النفسي رمز معروف للجسم ، فهي
تخاره لإرضاء زواتها ويصف لنا الكاتب تحول هذه العلاقة بدرجة
فاتكة ، مستخدما الرمز بمعناه الاصطلاحي في التحليل النفسي ،
ومستخدما مختلف أساليب التلميح والإشارة ، بل التعبير الصريح ،
انساها المباشر أحيانا ، والعلاقة الجسدية الجنسية بكل مجموعها
وجوهرها إن الصورة التي يرميها لنا الكاتب لكنه هذه العلاقة الشهوية
الحسية تقع الدليل على أننا بإزاء علاقة متخيلة بالعمى السابق لمصطلح
التحليل في التحليل النفسي فهو يصورها قائلا :

وكتشف نعمة الله عن معجزة لاساية لإبداعها وفنونها وأنعامها ،
الاساية قدودا الخلاقة في إشعال الخيوية وتضجير الطاقة ، ويقول :
وتعلق بها حتى الجنون وألمته سعادة الإحساس بالدوام والخلود ، هذا
الحديث عن معجزة ، وعن قدرة خارقة وتعلق حتى الجنون ، وعن دوام
بخلود ، يؤكد لنا أننا إزاء علاقة تتطور حدود الواقع وتفتح حدود
التمثيل ، إليس هذا هو حال الرضيع والطفل الصغير بين ذراعي أمه
على كتفها . ولما كان دوام الحال من الحال ، فقد كان حتما ألا يتوقف
حربان الزمن . وبعض الصيف وتلاحته أيام ويتسلل الخريف ، وتحو
برق العواطف الشاذجة ، (ص ٢٦) ويحل محلها حديث ماديء موسوم
الاعتدال متحرر من جنون الإفراط ، (ص ٢٧) وهكذا يصبح التلاق
لحم « ثمرة لرجلة مئة » ، وثمرة للعانة أو دفعا للشكولة مرات ، .. حتى
تأمل عذاته ما هذا الذي يحدث ؟

وما يحدث هو أن تلك العلاقة العملية البدائية بين الطفل والأم ،
والتي تسمى بطابع «كاهن» Fonckel ، تأتي ، تجمع فيه وحدة
مطلبة فيها الحدود المميزة من الطفل والأم ، كما تنطس فيها الحدود

الفاصلة بينها - معا - كوحدة وبين العالم الخارجي . إنها علاقة نشد ما تكون إمعانا في البدايات ، من حيث معايير النضج والارتقاء . ولابد لتلك العلاقة العطفية أن تنغمس عراها بالتدريج ، وأن يتسع مجال الوجود النفسي للطفل ليشمل جوانب العالم للثبات ، إن « عبد الله » الطفل الرضيع بدأ يسعى إلى عالم أوسع وأرحب ، وبدأ بخطوات أولى خطواته نحو الآخرين وبخاصة « عم مخلوف » الذي يرمز للأب العليل ، والذي يبقى المصنوع من نعمة الله بسببه والذي كان أول من تلقى الشاب - الوليد - بين يديه عند خروجه من القبر . وفي القصة يأتي ذكر عم مخلوف (ص ٧) وسعادة الفتى بشماته بعد ذكر المشكوك التي ساورت مباشرة بخصوص نعمة الله .

ونمة إشارة واضحة لهذا التحول عن ذلك التعلق « الانصهاري » بالمرأة ، خصوصا عندما تقول المرأة للفتى (ص ٣٢) : « كنت في الهلج كالمسافر » . وهو فعلا يسافر في الهلج بجناحها ويعود في الليل أسير عشقه المحنون لها . ولكنها تعبر صفرة هذا « أول إهانة تفلتها منه » (ص ٣٣) ويحس تنبهي من هذا الحوار برامة المرأة من التخصير . ونجدها أيضا تنبه فتول « لكنت تقوم حول تساؤلات عظيمة وهذا هو الحق » . (ص ٣) ولكنه لا يجزم حول تساؤلات عظيمة . إنه شب عن الطوق وشرع في البحث عن هوية ، وفي السعي إلى تبين موقعه من العالم ولكن كالمسعى فوطا وسعراف المجهول من حياته ذات يوم وسوف تقدم (ص ٣٣) ؟ أم هو المجهول من « الله » ؟ إذا كان الأمر كذلك ، وهو ما نميل إلى تصوره ، فإن ما يسعى إليه الفتى - وكل فتى - هو نفس المجهلة وفهر الاختراب ، وهو المخاطرة بالوجود لتحقيق الوجود ، وهو « المشروع » بالمعنى الفلسفي الوجودي كما يقول كبلر ، عندما يرى أن الإنسان « مشروع » وأن جوهره هو ذلك المشروع الدائم والمستمر ، الذي يتجاوز به الإنسان واقع وجوده البيولوجي إلى سعي إلى تحقيق وجوده الإنساني المتكامل ، هذه هي المخاطرة التي قد تجر العاجزين إلى الندم ، وتغرد الأقوياء إلى النصر المحقق .

قصة الفتى - عبد الله - أو المحنون قبل أن يصبح عبد الله مع نعمة الله - هي قصة الإنسان في انتقاله من الوجود البيولوجي الحيواني الطبيعي ، الوجود الآمن المقنع بالثقة وأوهامها وتخييلاتها الجماعية (معلقة حول نفسها ، مما يجعلها تحسب في ثباتها مقومات النصار والموت إلى الوجود الاجتماعي ، الوجود في حصرة الآخرين . وهي الانتقال من علاقة نسائية (الطفل - الأم) إلى علاقة ثلاثية (الطفل - الأب - الأم) . ويلعب دور الأب - هنا - المرض الذي لا يستطيع مفارقة الحارة (والتي لا تعدو أن تكون رحات الأم وامتدادها) إلا بعد أن ينفذ معه مصالحة ، فتكون كلمات آخر الكلمات التي تصانح آذان الفتى قبل مفارقة الحارة إذ يقول له : « في راحة الله »

إن هذه القصة صير تخيل عن أحرق ما في أعماق اللا شعور الإنساني بأسره ، وتعبير عن تلك العلاقة العجيبة التي يتفرد بها الإنسان دون بقية الكائنات الحية الأخرى ، فهي تلك العلاقة الوثيقة بين طفل الإنسان وأمه - فالخطة البيولوجية التي لم يعد حولها خلاف - الآن - هي أن

طفل الإنسان هو الطفل الوحيد الذي يولد ناقص القوي ، والذي يستأنف هذا القويين فزاعى الأم محمدا عليها ، مرتبطا بها . سنوات وسنوات . وظل آثار هذه الرابطة بالية قائمة تشكل حينها لا يتقطع . (وعلاقة الرجل بالمرأة في وشدها لا يمكن أن تنفصل عن علاقته بها في فجر حياته ، فهي علاقة الوليد الرضيع بأمه وشديها ، لذا يمتزج حب الرضيع بحب العاشق الراشد) .

بقيت ملاحظة أخيرة . ألا نجد هذه القصة الميلاد الثاني ! لقد كُتب للفتى - كما يقول العامة - عمر جديد ، وعاش حياة ثانية مكشوفة عن الحياة الأولى وتتسائل لم انفصلت حياته الثانية عن الأولى وما الذي فصله عن حياته الأولى ، ما الذي وقع به إلى القبر وأوقعه بين أيدي ذنابه وأسلمه إلى هذه التجربة ؟ ما الذي حال دون استمرار حياته الأولى ؟ لا سر من الإجابة بأن أمرين معا . وهذا هو الأقرب إلى الصواب . كانا وراء ذلك . لقد كان الفتى حاريا ، يهرب من ماضيه ، إما لعجز نفس داخل - كما في حالات فقدان الذاكرة المرضية أو صدمة فاق عتقها وتجاوزت قسوتها قدرته على الاحتمال ولكن يمكن أن يكون لتقصي قدرته على الاحتمال قدر من الإسهام في جعل الصدمة ذات تأثير عيب . وهكذا تجتمع قسوة الخارج مع وهن الداخل وضعفه . إننا بإزاء ما يشبه النكوص - أي الارتداد بالمعنى الإكلينيكي - إلى مستوى مبكر من العمر والارتقاء النفسي - ردة أو نكسة إلى بناييع الماضي الباكر واستسلام لها واعتراف من بناييعها حتى يصبح استئناف المسيرة ممكنا ، وحتى يصبح - في الإمكان - تحقيق تقدم ناجح ، فهذا عبد الله يهرب - ولعله يشير إلى جبل بأسره - إلى أحضان الأم ، واحة الأمن والأمان ، ولكنها - أيضا - سدة الأطفال وملجأ العاجزين والقاصرين ، وبدافع من قوى الخوف والارتباط بالحياة يكون الفطام رغم القوة والإعلاء .

تطبيب نهائي على القصتين

دفعنا إلى اختيار هاتين القصتين أنها تعرضان لتلك العلاقة الأصلية والمبسطة ، علاقة الرجل والمرأة ، وتقدم كلاهما تلك الصورة التي يعرفها - جيدا - المشتغلون بالتحليل النفسي للأم الأولية ، أو الأم بحروف التاج كما يقال ، الأم في صورتها المجردة الباقية الخالدة ، تلك الصورة التي تعب عنها الأسطورة وأحاف الحب وأحلامنا وتخييلاتنا اللاشعورية في كمالها وعظمتها وجبروتها وقدراتها التي لا حدود لها .

في القصة الأولى كان كمال المرأة وعظمتها يتقابل صبر الرجل وقصوره . وفي القصة الثانية كان وجه المرأة الأم أكثر إمعانا في القدرة المطلقة والجبروت ، على نحو يتكامل ويشاع مع صورتها لدى الوليد الرضيع ، لذلك كان على « عبد الله » أن يتحرر منها مع مرور الزمن ، طلبا « للذاكرة » ، أي طلبا للخبرات الاجتماعية الواسعة والشاملة والملاقات الاجتماعية الرحبة .

لقد عبرت هاتان القصتان - وقدمت كلاهما الدليل في الوقت نفسه - عن أعمق اكتشافات التحليل المتعلقة باللا شعور وتخييلاته وفضائه الفريزية .

اشتر فوراً

أحى المسلم

هذه الجوهرة

وأبقها عندك لك ولعائلتك إلى الأبد

طبعة
فناخورة
بالذهب
مقاس كبير
٢١ X ٢٧ سم
مقاس ورط
١٤ X ٢١ سم
على ورور فاخر



أفخم
وأقسن
طبعة
للقرآن الكريم
فخمة جديده
كبير ورط
٨٥٢ صفحة

بموافقة الأزهر الشريف برفتم ٢٨١ ٢٦٩ ٢٨١

ثمان النسخة ٥٠ جنيها للكبير
ثمان النسخة ٢٥ جنيها للوسط
ومستأجرة موسم الحج

احرص على
شراء نسختك
من

تخفيض
٣٠٪

١٧/٥٠٠ جنيها للورط

٣٥ جنيها للكبير ليصبح سعر النسخة

دار الكتاب المصري فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شايح قصر النيل بالقاهرة - ت ٧٤٤١٦٨ / ٧٥٤٢٠١ - والمكتبات الكبرى

كما يسرنا ان نقدم لكم

- إعراب القرآن للزمخشري ج ٣
- تحقيق: إبراهيم النجار
- كتب دائرة المعارف الإسلامية
- ١- الأندلس ٣- البدو
- ٢- أفغانستان ٤- علم التاريخ
- تحت إشراف لجنة دائرة المعارف الإسلامية
- رحلة ابن بطوطة

- الكعبة والعالم الحديث
- مع تاريخ الكعبة وصالح الجوهرة
- د. علي محمد طاهر
- محمد خاتم النبیین
- تأليف: محمد عارف الزبي
- فارس ابن خلدون
- في ١٤ مجلد مع المقدمة
- رحلة ابن جبير

DAR AL-KITAB AL-LIBNANI
Printers Publishers
Po Box 3175 - Casle Klé
Lebanon Phone 232280
TELEX KTL 2280

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasr el Nil, CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156
phone 74216 - 744657
Cable address: AIRTEL TELEX 92336
CAIRO, EGYPT

القصة القصيرة

9

قضية المكان

ترتبط قضية المكان ، شأنها في ذلك شأن قضية الزمان ، ارتباطاً عضوياً وثيقاً بالأدب الروائي . فالأحداث ، حتى لو كانت داخلية حميمة ، تحتاج إلى إطار تدور فيه . وحير زمني تشغله وإذا نظرنا إلى الأدب الروائي من حيث الشكل فحسب ، أدركنا أن تطوره ، غفل إلى حد كبير ، في المكان الذي يحيطه النص ، أي طوله أو قصره . ومن هنا أطلق اسم «الرواية» على النص الطويل نسبياً - روايات تولستوي ودستوفسكي طويلة جداً ، في حين لا تتجاوز الرواية الفرنسية الجديدة مائتي صفحة - ، واسم القصة القصيرة على النص المتفارت الطول - قد يقتصر على صفحة واحدة أحياناً - لكنه لا يتجاوز الخمسين أو الستين صفحة عادة . وجدير بالملاحظة أن هذه التسميات لم تنظر إلا بعد فترة ساد خلالها الخلط بين القصة ، والرواية ، والقصة القصيرة

سامية أسعد

بجدت بالنسبة لفصائل الشعر في الديوان الواحد . والسؤال الذي يطرح هنا هو : هل يتولى الناشر ترتيب المجموعة ، أم أن الكاتب هو الذي يتولاه ؟ قد يبدو السؤال ساذجاً لأول وهلة ، لكنه يرتبط مباشرة «بوجهة النظر» Point de Vue كما يطرحها النقد الجديد . فتدخل الكاتب لترتيب القصص بتسلسل معين ، دلالة . قد يكون هذا التسلسل زمنياً ، وقد يقوم على وحدة البناء . تشابهها ، وأحياناً ، يأتي كيمما اتقى .

يتكون إنتاج سليمان فياض من ست مجموعات : «عطفشان يا صبايا» (القاهرة ، ١٩٦١) ، «وبعدنا الطوفان» (القاهرة دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨) ، «أحزان حريوان» (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩) ، «العيون» (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٧٢) ، «زمن الضمت والضياب» (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٧٤) ، «الصورة والنقل» (بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٦) . هذا بالإضافة إلى «أصوات» ، «الرواية القصيرة» كما سماها الكاتب ، التي طبع لأول مرة في بغداد عام ١٩٧٢ . وعمر ذكر دور الشر التي حرمت القارئ العربي سليمان فياض ، إن دل على شيء ، فهو يدل على أن هذا الكاتب كان «الغريب» بالنسبة لوطنه الأصغر ، مصر . والغريب اسم أطلقه الكاتب على الشخصية الرئيسية في إحدى قصص «وبعدنا الطوفان» ، كما أنه جعل الحكمة التي أبدت رعبها في نبي الطفل «بدي لعظته أمه في «جناح استقبال النساء» تطلق ذات الاسم - «غريب» - على الوليد المرحوس .

والمكان في القصة القصيرة له أهمية خاصة ، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء ، لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث . ومن ثم ، ينحصر على الكاتب أن يحسن اختياره ، وأن يصفه بإيجاز بقليل الإمكان ، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل . هكذا يصف سليمان فياض - وسوف نطبق الدراسة النظرية في هذا المقال على أعمال سليمان فياض القصصية - المشفى الذي يقع فيه «جناح استقبال النساء» :

«كان المشفى غارقاً في الظلام .. وبات من المصير أن يخرق أحد ، من غير أهله ، طرقات حديقته الكبيرة المترجعة ، دون أن يضل طريقه . وكانت تحيط بمناحي المشفى العديدة ، مصابيح كهربية متناثرة ، لكن ضوءها كان غامقاً في الظلمة الكثيفة ، ولكثرتها لم تعد تهدي سائراً . ومن مجرى البيل الصيق أمام المشفى ، انبعث نفث الضفادع ، فازداد صمت الليل رهبة وسكوناً . بينما كانت النجوم تريق غريباً من همامات الأشجار ، في سماء رمادية ضيحة . وبين آتة وأخرى ، كانت تمرق سيارة ليبة فوق الكوبري الصيق ، ثم تنحدر يساراً ، على الطريق للمعبد الخالي ، دون أن تطلق بصيراً واحداً . » («وبعدنا الطوفان» ، مجموعة ، ص ٩١)

ولعل مكان النص أول ما يستلفت النظر في القصة القصيرة فنقد جرت العادة على جمع القصص القصيرة في «مجموعات» - كما

الوحيدة. وحتى هؤلاء كانوا قليلين جداً، فمعظم أولاد البلدة كانوا محبونه، وكانوا يتصايحون فرحاً عندما يرونه: «عم علي»: «جئت يا عم علي»، قل لنا حكاية يا عم علي. وكان هو يصرب يده في جيبه، ويخرج ألواناً من الكرملة، ويوزعها عليهم، واحدة واحدة، مداعباً: «الأعرج»، في «عطشان يا صبايا»، ص ١٤٠.

وكثيراً ما يعتمد سليمان فياض إلى تقسيم نص القصة إلى مشاهد Sequences - يحمل كل منها رقماً. وغالباً ما يمكن تتبع الأرقام تطوراً في القصة، أي كان نوعه. وهنا، نلجس إلى أي مدى استطاع الكاتب أن يحمل من القصة القصيرة، على اختلاف أطوالها، رواية مركزة العناصر إلى أقصى حد، ولا تخلو مع ذلك من إحدى دعائم القصة القصيرة، ألا وهي النهاية المفاجئة وعنصر التشويق. ويجدير بالذكر أن النهاية عند سليمان فياض ليست مفاجئة، بمعنى أنها تنمطية لتطور الأحداث والشخصيات.

قصة «وبعدنا الطوفان» تتكون من عشرين مشهداً:

وصف لدار «علي»، وحوار بين علي وزوجته يتضح منه أن الزوجين فقيران لا يمدان حتى للطعام الذي يقوم بأود أولادها. يخرج علي إلى الحارة.

حرص للصدقة التي تربط بين علي ومنسى، ويحل هذا الأخير مشكلة صديقه ليوم واحد بإرساله طعاماً إلى داره، ثم يوصي إلى علي بالذهاب إلى أخته عليوة المراه.

عاول علي أن يفترس ربع جنيه من عليوة، لكن عبثاً يحاول. يصرف علي بعد أن يقول لعلوة: «لولا أن منسى صديق، لولا أنه أخوك، لأحرقت لك دكانتك هذه، بكل ما فيها من جوار». («وبعدنا الطوفان»، ص ١١).

زوجة علي، سميرة، على علاقة بممدوح ابن الحاج عليوة. بممدوح أن يستغل حاجتها هي وزوجها إلى المال لإطعام أطفالها. تقاوم سميرة، وتكلف ممدوح بإبلاغ زوجها أن الفطور ينتظره ليصاح عن وضع علي في القرية:

«فكر علي أن شباب القرية يريدونه الآن، ليضحك معهم ويتأكد لديه الساحة أنهم يريدونه دائماً يسلمهم، وأهم سيحبون داخل عيوسهم، لو أنه طلب من أحدهم قرصاً» («وبعدنا الطوفان»، ص ١٥).

يدخل الشيخ ببول الذي يسكن للقابر ويكنى بالمليح بدلاً من القرش، ويستجند بعل كلاً طارده الأولاد وهم يسمون:

«... ياخال علي... ياخال علي...»

وصاح علي غنم، كعادته، دون أن يبرح مكانه:

«جاي يا ولد.. جاي». («وبعدنا الطوفان» ص ١٨).

يكتف علي بنقل شوال أرز، وفرح للأمر، أملاً في الرزق. انتهى علي من المهمة التي كلف بها، وفي طريق عودته، يشم رائحة رماد:

في مجموعة «عطشان يا صبايا»، التسلسل الزمني، فيما عدا قصة «النداهة» (١٩٥٨) التي كان من المفروض أن تسبق قصة «عطشان يا صبايا» (١٩٥٩). وفي مجموعة «وبعدنا الطوفان»، قدمت قصة - رمياً - على أخرى، إذ كان من المفروض أن تسبق «جناح استقبال النساء» (١٩٦٣) «الغريب» (١٩٦٤). أما قصص «أحزان حريزان»، فتجتمع بينها وحدة الموضوع، وكما هو واضح من العنوان، ينمكس على هذه المجموعة ظل النكسة وآثارها. ولا شك أن تشابه المعركة - القرن والظل - هو الذي جمع بين قصتي «القرين» و«الصورة والظل»، وإن صفت المجموعة أيضاً «الفلاح الفصيح»، حيث ينمكس الماضي على الحاضر، على المستوى الزمني.

ومما يتفق بتسلسل القصص في المجموعة الواحدة، نلاحظ أن قصة عنوان المجموعة قد حلت بطريقة قصصية إلى حد ما، في حالة عدم تدخل الكاتب. فلقد جرت العادة على إطلاق اسم أول قصة على المجموعة. لكن، من الصعب أن نتصور أن الكاتب لا يتدخل في الأمر. وتدخله لفتح المجموعة بقصة معينة يعني - أولاً - أنه يفرد لهذه القصة مكانة خاصة، وثانياً - أنه يجعلها توجه المجموعة، ومن ثم القارئ، وجهة معينة. بعبارة أخرى، القصة الافتتاحية تعطي نغمة المجموعة، سواء كانت ملأوية، أم كوميدية، أم واقعية، الخ.

وإذا رجعنا إلى مجموعات سليمان فياض الستة، وجدنا أن الأول «عطشان يا صبايا» والثانية «وبعدنا الطوفان» تهيمنان للقاعدة العامة. لكن المجموعة الثالثة «أحزان حريزان» - والرابعة «الصورة والظل» - والخامسة «القرين» - لا تبدأ بالقصة التي تحمل عنوانها. أما المجموعة السادسة، «زمن السميت والصباب»، فتحمل عنواناً يجمع بين عنوان قصتين: «الصوت والسميت»، و«الصباب». لا شك أن تقسيم كل هذا عند الكاتب نفسه، لكن الناقد لا يسهه إلا أن يرجع أن الكاتب أراد أن يبرز هذه القصة أو تلك، وأراد من خلالها أن يسير القارئ معه في وجهة معينة، من خلال منظوره هو. وبمجرد اختيار كلمات مثل «السميت»، و«الصباب»، «الأحزان»، «زمن»، «حريزان»، يسير بنا - نحن القراء - في طريق الألم، والفنهر، والخزعة، الخ...

يتنظم نص القصة القصيرة بطرق متنوعة لها دلالات. وتوزيعه على الصفحة الواحدة وبين الصفحات لا يتصل بحال من الأحوال عن مصيرون القصة وبنائها ذاته.

أحياناً، يتكون النص من وحدة لا يفصل بين مكوناتها أي شيء سوى الانتقال من فقرة إلى أخرى - مثال ذلك «الصوت والسميت» -، وأحياناً يتكون النص من وحدات بينها فاصل، مثلاً في «الإنسان والأرض والموت». والفاصل هنا لا يتخلو من للمنى؛ فهو يدل على تطور الحدث، أو دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث، أو تغيير المكان، الخ... ونلاحظ أن العودة إلى الزمان الماضي أو التطلع إلى المستقبل نص يضعه الكاتب أحياناً بين قوسين يميزه بها عنده:

«مند ستين، عندما كانت ساقه اليمنى سليمة، كان يهاجم أولاد الحرام الذين يحاولون ضربه شارعاً عكازه، وهو يحمل على ساقه

« وفكر أن ثمة حريق ، فجنّب القرية بفراجه ، وظل يدعو عموماً .
وكان يكرر : « هذا يحدث في قرى » ، « ودلر بخاطره أن اليوم يومه » ،
وأنه رجل القرية دائماً في ساعتها المصيبة » : « ووجدنا الطوفان » ، ص
(٢٢)

• يصل على إلى القرية ، ويدرك أن الحريق في دكان حلوة الذي سبق
أن تمخى له أن يحترق ،
« وبات مؤكداً أن الحريق صار يهدد القرية كلها » (« ووجدنا
الطوفان » ، ص ٢٢)

تصبح مشاعر منسى نحو أخيه عليه أمام الكارثة ، فيقول متشفياً
لبت النار تأكل بيت أخيه لتظهره من الحرام الذي هو فيه . يستجده
الجميع على خيم :

« كان منسى خائفاً في قلبه من النار ، ويراميل الجاز ، لكنه إذ سمع
الحاج رجح يستنجد بصديقه كما يفعل الشيخ بجلول ، زادت نبضات
قلبه وراح يطالع حوله باحثاً عن حل خيم . ثم راح يصرخ وهو يثنى
الرحام منادياً على خيم . وتذكره الناس فرأوا بتادونه الأطفال ،
ونساء ، ورجالاً ، دون أن يارحوا الحارة أو ترتفع أجبتهم من ألسنة
النيران . » (« ووجدنا الطوفان » ، ص ٢٤)

• يلجى على خيم نداء الناس : « جاي ياولد .. جاي .. جاي .. »
صديقه منسى يبدآن القمل ، ويحاولان إزال براميل الجاز التي تهدد
بيوت القرية كلها . يحاول على أن يخرج البرميل الأخير من الدكان ،
لكن :

« مال البرميل بجازه فوله . أحس أن ثقل العالم وظلامه ييطان فوقه ،
فأغمض عينيه في رأس . وتدفقت دموعات النار والجاز ، وغمرت رأسه
وصدره وبطنه ، فزحف من أمهاقه : - آ ... » (« ووجدنا الطوفان » ، ص
(٢٨)

• جثا يحاول على خيم أن يطمئ نار جسده بالماء . ويدرك الجميع أنه
قد فارق الحياة ، ويدرك منسى أن أولاد صديقه قد صاروا أمانة في
عقه .

• برور منسى قبر صديقه ، ويكتب على شاهده بقلمة من الجير :
« هناك بنام صديق على الذي مات بدلا من قرية . » (« ووجدنا
طوفان » ، ص ٣٤)

لانت قلوب الناس ، وبدنوا يطعمون على أولاد على خيم ، لكن
ذلك لن يدوم ...

• يتأكد ذلك عندما يطلب منسى من أخيه عليه معاونة أولاد ذلك
الذي مات لاتقاد دكانه وماله .

• يدرك منسى أن سميحة على وشك السقوط تحت إلحاح حليتها إلى
المال ، فيعرض عليها الزواج ، وتقبل بعد تردد .

• القرية تذكر على خيم بالخير الخ

إن نتاج المشاهد ، على هذا النحو ، وتزقيها يجعل الانتقال من
مشهد إلى آخر أقرب إلى تكتيك السينما . والأرقام - هنا - تحصل بين
المشاهد وتربط بينها في آن واحد ، فهي تؤكد الانتقال ، وفي الوقت
نفسه تجعل للمشاهد الذي تعلن عنه ينطلق من عصر جاء ذكره في مشهد
سابق ، أي أن الرقم والملاحظة للبناء - هنا - إشارة مادية إلى التعبير
وترابط اللوحات للكونة للنص في مجموعته . وربما كانت هذه المواصل
أقرب إلى الموسيقى التصويرية التي تصاحب الأفلام السينمائية وتؤكد
بالصوت مائير عن الصورة .

ولعل إيتار سليمان فياض لهذا التكتيك هو الذي جعله ، في
قصة « القرن » ، يرقى بالأرقام التي تعلن عن المشهد جملة تلخص
المشهد ذاته . ففي هذه القصة التي يحتل بها تسعا وثمانين صفحة - هل
هي قصة قصيرة أم رواية قصيرة ، لن نلج في هذا الموضوع - ، أربعة
وعشرون مشهداً يسبقها جميعاً ص ليو سكر يقول :

« القرن ، ذلك الحلاء الضامع الذي في الداخل ... من ذا الذي
يغامر بالدخول فيه ؟ » بتقديم النص بهذه الصورة توجيه لقراءته . لكن
هذا التوجيه غير مباشر ، مادام الكاتب يستشهد بكلمات آخر . وتشير
هذه الكلمات بوضوح إلى الطريقة التي يجب أن يقرأ بها النص ، وهي
براعة نفسية في المقام الأول : « الداخل » ، « يغامر بالدخول فيه » . أي
أن هذا التقديم التزام ضمني من قبل الكاتب ، بالإضافة إلى العنوان
طبعاً ، بالحديث عن شيء معين - وقد يحدث ألا تكون هناك أية مطابقة
بين العنوان والنص ، على نحو ما عند إليو يونسكو نفسه في « المغنية
الصلعاء » ، حيث لا ترقى أية مغنية ، ولا تذكر حتى كلمة مغنية - هو
القرن . وتشير هذه المناسبة إلى أن قيمة « القرن » سبق أن حظيت
باهتمام الكتاب ، الذين تذكر من بينهم الفريد دي موسيه في « الليالي » ،
وجي دي مويسان في قصة المورلا le Horia ، وأنتونان آرغو الذي
جعل منها أساساً لنظريته في المسرح

فلما إن كل مشهد في « القرن » يبدأ بمسلة ورقم . وإذا أحلنا
الجميل الأربع والعشرين التي تسبق المشاهد ، ووجدنا أنها تشتمل جميعاً
على كلمة القرن ، باستثناء مشهد واحد - رقم ١٨ الذي ذكر فيه
بكلمة « الشيطان » - ونذكر على سبيل المثال من بين هذه الجمل : (٥)
كيف أوشك قريني أن يدغني بمداحيته للاستجداد بأمرأة ، (١١) كيف
تفرقت إلى القرنين في نومه مع المور والمأجور والبيد . (١٤) كيف رأيت
القرنين صيياً ينظر من ثقب باب ، وخروفاً بلا رأس ، ولا شعر ، محسراً
بالمر ، (١٩) كيف خدعني القرنين ، وأوقعني في مطب مع رجل
طب ، (٢٤) قريني يخرج لي لسانه ، ويدعني إلى جون هادي

وإذا كانت قصة « ووجدنا الطوفان » تذكر أرقاماً يتصاعد معها الحدث
نحو الدروة ، فإن « القرن » تذكر أرقاماً تعلن عند مشاهد لا تتدرج
ولا تتطور نحو ذروة بعينها ، اللهم إلا ذلك « الجون هادي » الذي يأتي
ذكره في تقديم المشهد ٢٤ ، أي أن القراءة هنا قراءة أفقية أشبه
بتوسعات على نغمة موسيقية واحدة هي القرنين . فحس في هذه القصة
أمام مجموعة من المشاهد أو اللوحات ، وصح بعصها إلى جانب النص

الأخر، في مكان واحد، مكان نص القصة، وتعالج موضوعاً واحداً. الصراع بين الإنسان وقرينه صراع يقف بالإنسان دائماً على شفا الهاوية، هاوية الجحون. ولعل بناء القصة، المعقد إلى حد ما، هو الذي جعل الكاتب يعد إلى تقديم كل مشهد بحملة تلخيصه وتوضيحه. من الناحية الظاهرية، يكاد يكون كل مشهد وحدة مستقلة. وإن كان الراوى يظل شخصاً واحداً يستحضر ضمير المتكلم:

«أليس له، وبسببه، أفعة، بعد أفعة، تعلمت كيف أصعبها واحداً، بعد آخر، أنسجها في ثاية، وأرتديها في ذات الثانية، وأضربها قناعاً بعد قناع، حسب الظروف، ثم أفاجأها تسقط كلية، حين يشرود على، ويعصب، مدحياً أن غضبه لأجل وحدي، مظهراً الخجل مني، وقد صرنا وحيدين، فيسقط القناع ويتلاشى، وتصبح كل الأفعة الأخرى، إما واسعة، وإما ضيقة، كالأعذار، والخجل، فأصقب بنمسي، وبه، لأنني تهاويت أمامه، واستسلمت له كطفل.

طفل؟ من الطفل فينا؟ أنا؟ أم هو؟ بل من الآخر فينا بالنسبة للآخر؟ ويموت نموت؟ أبنا الأصل وأبنا الصورة والصدى والظل؟ من يأكل ويشرب، وينام ويصحو، ويقرأ ويكتب، ويتزوج ويسحب. أم من يستفيد من ذلك كله، ويحظى بأبناء آخرين وأحفاد، بمصر، بل بخيتي، ووفرعي في المطب، لأجل الكارثة، الكارثة وجود ذلك الآخر تسنر، وتتضاعف؟ (الصورة والظل، ص ٦٤).

إذن، يتحدث الراوى أحياناً عن تجربته الشخصية مع قرينه. لكنه يتحدث أيضاً عن تجارب أشخاص آخرين مرهم وانتهى بهم الأمر، في أغلب الأحيان إلى الجحون. أي أن الذات هنا، ذات الراوى - البطل، الداخلية، وذات الآخرين الخارجية. والمكان هو ذلك الحد الفاصل بين الشعور واللاشعور، والداخل والخارج. والفصل بين المشاهد التي تروى التجربة الذاتية والمشاهد التي تروى تجربة الآخرين انعكاس شكل واضح للحد الفاصل بين الداخل والخارج وفيها عدا هذه الملحوظات الغائرة الخاصة بمكان النص، نشير إلى أهمية هذه القصة التي تستحق أن نقرأها دراسة دقيقة متعمقة - ودراسة المكان دراسة تعتمد على التحليل النصي واحدة للغاية -، نظراً للفكرة التي بنيت عليها، والطريقة التي عالجهها بها الكاتب، في شكل وأسلوب مبتكرين.

وي «الملاح المصباح»، نجد نصين متتابعين يعصل بينهما فارق رمي قدره أربعة آلاف عام، ويميز الكاتب هذا الفارق بالمرونتين بلدين أعطاهما للنصين، فالصوان الأول هو (١) قبل أربعة آلاف عام، والصوان الثاني (ب) بعد أربعة آلاف عام. لكن الفاصل الزمني يربط بين النصين، ويدل على الاستمرارية، لاستمرارية العظم وطلب العدالة والعدل بها. وقد عهد الكاتب إلى تكتيك قريب من ذلك الذي تتسم به المحاكاة النكفية Parodie، حيث لا يفهم النص السخر إلا بالرجوع إلى النص الأصل. والقصة الأولى تدور أحداثها في مصر الفرعونية أشبه باستشهاد طوبل للقصة الثانية التي تدور في مصر الحديثة، لا سيما أن الكاتب يشير إلى أن صاحبها شخص آخر، جوستاف لوفتر. وهنا، يرتبط الزمان بالمكان، ولا تفهم القصة الحديثة وتكتسب معناها الحقيقي إلا من خلال القصة الأولى التي تعالج نفس التهمة في نفس المكان

ونفس الإطار الجغرافي: مصر. وهكذا يصبح معنى العنوان الذي يبرر العلاقة بين «الصورة والظل»، إذ يصبح الملاح المصباح الذي يعيش في القرن العشرين ظلاً لسله الذي عاش من قبل، وتعكس القصة - الظل ماجاء في القصة - الصورة بنمى الترتيب والتسلسل للأحداث، مع تغيير طفيف في أسماء الشخصيات، وبعض التفاصيل. وإذا دققنا النظر في المجموعة، وجعلناها تحت مكاناً متميزاً في إنتاج سليمان فياض، صوابها يبرر فكرة الانعكاس reflect، والازدواجية dualité في القصص الثلاثة التي تتكون منها، فالقرين أصل - أم صورة؟ - لكل منا، والقصة التي يلعب دور البطولة فيها، إلى جانب البطل الأصلي، تعكس الصراع بين طرفين متراطبين، إلى أقصى حد، صراعاً داخلياً مكانه ومسرحه النفس البشرية. في حين يجتني الصراع الداخلي في «الملاح المصباح»، وتصبح العلاقة بين الصورة والظل علاقة خارجية، شكلية، مع الإبقاء على الترابط من خلال التشابه

بعد حديثنا عن مكان القصة في المجموعة، وعنوانها، ونقشاتها، وعلاقة كل هذا بالنية، والقارئ، لننتقل إلى مكان آخر، مكان القصة القصيرة في حد ذاتها.

القصة القصيرة لون من ألوان الفن الروائي. ويتميز هذا الأخير بذكر أماكن خيالية، حتى لو كان الكاتب واقعياً - فلوبير في «مدام بوفاري» مثلاً -، أو حتى طبعياً - إميل زولا في «جيرمينال» مثلاً - والقارئ هو الذي يتخيل هذه الأماكن، وبينها كيفما شاء، ويحاول أن يقارنها بظك التي يعرفها في الحياة والواقع. أي أن مسرح أحداث الرواية أو القصة القصيرة هو خيال القارئ نفسه. في حين يحتاج الفن المسرحي إلى تجسيد المكان على خشبة. ولابد من ذلك التجسيد لكي تصبح المسرحية مسرحاً ومخرج إلى حيز الوجود. ولقد قيل في هذا الصدد أن خشبة المسرح فراغ يجب أن يملأ بالديكور والممثلين، والإكسسوارات، على اختلاف أنواعها. ويحد هذا التجسيد من خيال المتفرج بتحديد مكان الأحداث.

لذا، يتضح للقاص بحرية تفوق تلك التي يتمتع بها الكاتب المسرحي. فهو «حرة في اختيار المكان أو الأماكن التي ينطلق منها خيال القارئ. وإذا كتب القصة القصيرة، وجب عليه، مع تركيزه للحدث، «تركيز» المكان، إذا جاز القول، حيث أن الإشارة إلى ذلك المكان ووصفه غالباً ما تكون سريعة موجزة. ولا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلاً والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل.

مكان القصة القصيرة، إذن، مكان خيالي يتخذ أشكالاً عدة. وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تؤمه وتسكنه. والعلامات التي يحملها تلك على الشخصية، سماتها ومهنتها وأبنائها الاجتماعي، وسلوكها، الخ....

لنأينا، يمكن تحديد موقع ذلك المكان جغرافياً. فالقرية التي تعتبر المكان الغالب في قصص سليمان فياض قرية «مصرية». والنص يحمل من العلامات ما يساعد القارئ على تحديد موقعها في مصر، في

وكما يجيل كتاب القصة القصيرة إلى تحديد أو إضفاء «طابع محلي»
 locale Coulure على حد قول الرومانسيين الفرنسيين ، عليه ، يميلون
 أيضاً إلى حذف كل ما يمكن أن يحدد المكان . ولقد حدد سيان فياض
 إلى ذلك في قصته «هل الحدود» ، التي تستحق الوقوف عندها قليلاً .
 فأحداث هذه القصة تدور عند الحد الفاصل بين مكانين لا نعرف عنها
 إلا أنها يقعان في بلدين متعادين . وعند الحدود ، وقف الحارسان
 الجنوبي والشمالي ، وأخذ كل منهما ينظر إلى بلد الآخر : «في الجنوب ،
 كان هناك جبل عرروطي أجرد ، يرتفع حالياً ... وكانت تلال جيرية
 وصخور حجرية ورمال صمراء . وكان جبل من الحجر الوردي ، بدت
 في مواضع كثيرة منه عجوات تسطع حمرة الخلالة تحت الشمس . وفي
 الشمال . كان هناك تل بازلق واطئ ناحية الغرب ، وأرض صمراء
 مترامية تكسوها الحشائش والأشواك . وكانت هضبة عالية تنتثر في
 واديها أشجار عذينة ، ويبحث من «حينها صوت لا يتوقف»
 (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٠ - ١٠١) . وعبر الحدود يبدأ حوار
 إنساني بين الشمال والجنوب المتعادين ، وتنشأ بين الحارسين صداقة تصل
 بين الطرفين المتواجهين عند الأسلاك الشائكة . ويحاول كل منهما معرفة
 الآخر ، الإنسان . وتعلم كل منهما بالعيش في بلد الآخر . فالحارس
 الجنوبي يقول : «وددت طول عسري أن أعيش في بلادها مياه
 وأشجار» (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٣) ، في حين يقول الحارس
 الشمالي : «أنا ملكت الحياة بين المياه والأشجار . إنني أحب حياة
 الجبال ، وخاصة هذا الجبل الأحمر» (عطشان يا صبايا ، ص
 ١٠٤) وترشدنا بعض العلامات إلى تحديد مكان هذين البلدين ، فأحد
 الحارسين يلبس «ببريه» في حين يلبس الآخر «لبدة مزركشة» ، لكن
 يتغير إطلاق اسم معنى على أي منهما . ويبدأ الحارسان في التفكير في
 احتياز الحدود ، رغم الأوامر العسكرية ، عندما يقول الحارس الشمالي :
 «هل يمكن أن نحبزوا الشمس عنا بهذه الأسلاك» ، فيصبح عندما ليل
 وعندكم نهار؟» (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٨) ، ويرد عليه
 الحارس الجنوبي قائلاً : «هل تستطيعون منع حصارينا وحماننا من التزهة
 في جبالكم عند العصر؟» (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٩) . لكن
 الانتقال بين البلدين محرم على الحارسين ، وإن كان مباحاً لنظيمة
 ومأمية . ولو حاولت أنت أو أي واحد من بلادكم أن يعبر هذه
 الأسلاك ، سوف نقتله ، أو نودعه السجن» (عطشان يا صبايا ،
 ص ١٠٩) . وتعرض كليهما فكرة بعضها : «ماذا لو عبرنا الأسلاك ،
 وجلسنا معاً ، تصور ، حراس حدود دولتين يحرقان قوانين الحدود
 ويتحدان مع بعضهما ، ويأكلان ، تصور ذلك» . (عطشان
 يا صبايا ، ص ١٠٩ - ١١١) . وهنا ، لا يسع القارئ إلا أن يذكر
 أوفيفوس ودخوله مملكة الموتى ، والباب الأربيعين الذي يحرم دخوله على
 البطل أو الطلة في الأساطير والقصص الشعبية ، وسأني وجم - في
 مسرحية آرتور آدموف «عازراء الحدود» - البلدين يمتنان عند الحدود
 وهما يحاولان الحرب من الرأسمالية الأمريكية ويطامها الفاسد ، مع
 تصور الحد الفاصل بين مكانين ، إذ كان محرم ، لابد وأن يعاقب . وهو
 يعاقب دائماً ، عند سليمان عياض ، بالموت . وفي النهاية ، يحصل
 الحارسان أن يقتل أحدهما الآخر بدلاً من أن يقتلها الآخرون . ويحاكي



«النداهة» ، نجد إشارة إلى إنسانية ، والبيئة التي تتركها بمكيا
 جينات من التين المخلوط بالقول ، وشجرة السنط ، وأحواض الأرز ،
 وشجرة التوت ، والقنوات ، وبخصوصاً «النداهة» التي يرميها كثيرون
 من سكان القرى في بلادنا ، أما بيت مكاوي ضحية «النداهة» ،
 بصمه الكاتب بقوله : «ودارت عيناه في القلعة . كانت جدرانها مغطاة
 بالطين ، وكان يتصاعد فوق الفرن دخان القنبه كشريط تتأرجح هابته
 مع سمة غير منظورة .. وأصوت لأصوات اللجاج والحمام والديوك ..»
 (عطشان يا صبايا ، ص ٣٩) . لكن هذه القرية التي يتعرف عليها
 القارئ المصري بفضل العلامات التي ضمنها الكاتب النص ، تتعد
 مصرينها كلما تطور الحدث ، وترقى إلى مستوى عالمية ، ولا ترتبط
 بمكان معين .

ورجالها ، واختلالاً للتوازن . لذا ، يعيد الكاتب هذا التوازن إلى ما كان عليه من قبل . والملاحظة التي يجتازها هي تلك التي يحرق فيها الحاج محمد رزق نبوة ، فتقرر هي أن تنقسم

« فقامت ، وتناولت علة الكبريت ، وطلت خرقة بالبتول ، وخافتت من ضوء الصباح ، وفتحت الباب . كان الحزن مليئاً بمحصول القمح ، ينظر الدارس ... وتطلعت نبوة حوالها ، ثم وصفت الخرق في أكبر كومة ، وأشعلت حود ثقاب في خرقة . وأسرع عائلته بحذاء شاطئ المصرف الصغير ، وانحدرت في طرقات القرية » (عطشان يا صبايا ، ص ٨٦) .

الأرض - إذن - هي موضع الصراع ، والصراع نفسه يدور عليها ، وينتهي أيضاً عليها ، مادامت نبوة تقتل وسط الحقول ، بينما اختبأ رشاد الذي باعها للحاج محمد بين حيدان الذرة ، وتموت نبوة بسبب الفدان - وإن كانت هناك أسباب أخرى - وهي تقول لقاتلها : « دخل أرضي . خط للفدان . الفدان والبقرة . سأدفع ثمن ثقتي . ابن أمين ارحمني » (عطشان يا صبايا ، ص ٩٥) لقد حاولت نبوة الخروج من تقاليد القرية ، كما حاولت أن « تخرج » من بيتها ، حيث مكانها الطبيعي ، وتقوم بدور غير ذلك الذي جعلته لها القرية . لكن خروجها جزأه الموت . والموت هنا ، على عكس ما يحدث في القبر المعلق الأصم ، يأتي في مكان مفتوح ، وسط الطبيعة ، ومن ثم يتحول المصير الرمزي للمكان . وإذا رجعت للعنوان ، وهو مدخل إلى القصة . وجدنا للمكان الذي تدور فيه أحداث القصة بعداً تاريخياً ، بل أسطورياً . فذكر اسم يهوذا وكلمة الضحية يعود إلى زمن المسيح ، ومكان آخر يوسع دائرة المكان إلى أبعد مدى ، ويرق بالقصة من المحلة إلى العالمية

وفي قصة « عطشان يا صبايا » ، نجد عنواناً يعبر عن مدن مصر وهو القرية المصرية ، مرة أخرى . مادام الجميع يعرفون أن هذه العبارة مطلع أغنية شعبية مصرية . والعنوان هنا يبرز المصريين الذين تعتمد عليها القصة ، وهما العطش وصفر السن . لكن أبعاد القرية تنفص على مستوى الواقع ، ويصبح البطل البيت الكبير ، بيت العائلة المهجور ، محور القصة خلاف بين الأب ، الحاج علي ، وابنه الشيخ عبد العال حول بيع بيت العائلة وعلمه ، إذ يريد الابن يبعه لأنه مليان سحالي .. وصغار أرض ... وتعاين . البيت يخوف أهالي الحارة .. والناس يقولوا إن سكانه حفاريت وأرواح .. والعيال والنسوان .. يحافروا بظلموا من الحارة ... ويحافروا يدخلوها بعد المطر ، والناس قالوا لي أكلتكم عشان تهدم ... وأكثر من واحد منهم قالوا لي إيه مستعدين يشتره (عطشان يا صبايا ، ص ١٦) . لكن البيت يمثل بالنسبة للأب شيئاً آخر ، إن العلاقة بينها قديمة وثيقة . هل لأن نمته كثيراً « البيت ده نمته كتر . فيعمر البيت ده حيصح لنا ولأولادنا لما الأوان يؤون » (عطشان يا صبايا ، ص ١٧) وهو أول قاس يحتزل على طوبة في البيت ده حتكون على رقبتي أنا ... وبقوا تعالوا هدوه (عطشان يا صبايا ، ص ١٧) وينتهي الخلاف ، محور القصة ، بانتصار الأب ، ويبقى البيت واقعاً .

النص حركة الانتقال من أحد المكانين إلى الآخر ، « ويسمر طوال القصة الحد الفاصل بينها . فالجمل موزعة على الورقة البيضاء توزيعاً ثنائياً متساوياً : جملة أو رد أو قرة عن الحارس الجنوبي وبلده ، وجملة أو رد أو قرة عن الحارس الشمالي . وكما يتلاحم الحارسان في صداقة إنسانية رائعة ، عبر الحدود ، يتلاحم النص في الأجزاء التي يجري فيها الحوار ، ويصبح العنوان ، والمصنوع ، والشكل وحدة متماسكة متجانسة العناصر متقنة البناء

وسواء تحدد المكان أو أصبح لا مكان ، نراه يتسع تارة ، ويضيق تارة ، ويهتج تارة ، ويطلق تارة . وهناك من التفاد ، أمثال جاستون باشلار ، من تحدث عن جدلية المطلق والمفتوح . وعن اتساع المكان إلى أقصى حد أو اختصاره على جسم الإنسان . ولكل هذا معناه الرمزي المستمد من افعال الإنساني . فكما كان المكان ضيقاً مطلقاً ، ارتبط بمعان غير مستحبة كالسجن ، والفقر ، والموت . وكما اتسع وانفتح ، كان رمزاً للحرية ، والحياة ، والانطلاق . وعاليا ما توجد علاقة بين ضيق المكان وعلاقته ، وامتدحه واتساعه .

وأبعاد المكان في قصص سليمان فياض متباينة الشكل والمضمون ، وإذا استثنينا المكان الأكبر المتمثل في الوطن والأرض ، ككل ، رأينا أن أحداث هذه القصص غالباً ما تدور في القرية ، التي تختلف ، من حيث الحجم ومط الحياة ، من المدينة . فالقرية ، وإن كانت مكاناً مفتوحاً ، متعلقة على نفسها ، على سكانها ، على عاداتها الراسخة ، على كثر لظلماتها الداخلية التي تدور ، في أغلب الأحيان ، حول « الأرض » . ولزبد من الوضوح ، تتوقف عند قصة « يهوذا والحجاز والضحية » ، حيث يلعب المكان دور البطل .

في إحدى القرى ، تسكن نبوة ، الأرملة التي تمكك فداناً وبقرة ، ويريد أن يتزوجها رجال القرية - ومن بينهم الحاج محمد - طمعاً فيها تمكك . « عندما مات [زوجها] ، أصبح هم كل رجل في البلدة أن يتزوجي ، يتزوجي من أجل الفدان والبقرة . حتى المتزوجون منهم يارشاد ، حتى الذين يملكون أفدنة عديدة . حتى أنت » (عطشان يا صبايا ، ص ٧٩) . ويريد رشاد ، الذي يرغم أنه يحبها ، أن تكتب له الفدان الذي تمككه « بيع وشراء » لكي يتزوجها ، لكن ، نبوة ترفض ، لأن لها ابناً لا تريد له أن يكون « أجبيراً » : « افهمني يارشاد . عندما يكبر ، ويتزوج عندما تموت أنا وأنت . هل يصبح أخوه منك يملك أرضاً ، وهو لا يملك شيئاً .. لا يملك أبداً ؟ » (عطشان يا صبايا ، ص ٧٨ - ٧٩) ، فاملاح يحلم بامتلاك الأرض . ومن ثم ، يصبح المكان الأمل ، والرغبة التي يدور من أجلها الصراع بين الشخصيات . وطرقا الصراع - هنا - رجلا رشاد والحاج محمد ، من ناحية ، وامرأة ، نبوة ، من ناحية أخرى . والمرأة في القرية تحتل مكاناً ثانوياً بالنسبة للرجل ، وأوشكت نبوة أن تنسى أنها « امرأة » : « إني أزرع الأرض منذ عامين وحدي ، والكل يعرف أنني أصك الحراث بيدي وأحمل الحمار ، وأعني البقرة في الساقية » (عطشان يا صبايا ، ص ٨١) . ويصير تمسكها بأرضها نوحاً من الثورة على تقاليد القرية ،

هذا على مستوى الواقع . أما على مستوى الرمز ، فجعل سليمان
فياض هذا المكان أجمل المعاني وأبقاها ، مستوحياً الخيال والتقصص
الشعبي ، بل الأسطورة . فيث العائلة هنا أكثر ، كما قال المغربي الذي
جاء إلى قرية «س» ذات يوم : «في اليوم ده نزل البلد واحد مغربي ...
لايس اسود في اسود ... حتى عمته كانت سودة . . ووشه اسود من
البيل المتكرر وعيبه في رأسه كانت بتطلع زى خصوص النار
(«عطشان يا صبايا» ص ٢٠) ويؤكد هذا البعد الأسطوري السياق
دائه . قصة البيت يروها الأب لحبيبه القريب إلى وجدانه وقلبه . هذا
الكتر ليس مادياً . وإنما معنى مجرد فهو الخير الذي سيم البائدة كلها :
«أنت همدك كتر... كتر بجلى العالم ده كله ... ياكل ويشرب زى
البشوات . الكتر ده في بيتك .» («عطشان يا صبايا» ص ٢٠) . وكما
يحدث في الحوادث وألف ليلة وليلة ، يؤون أوام فتح الكتر ، بواسطة
المغربي والصبيه ابنة جد جد الحاج على ولقد اختيرت الصبيه لأنها عنراء
طاهرة لم تمسها الأيدي ولم يمسها المنس : «الكتر ده مش حيفتجه إلا
واحدة من دمك . . واحدة ماشعش الدنيا ، ولاهرت رجالة ...
ولا حاصت مرة ... والواحدة دى بتك الل من خمدك ودمك .. وأنا
حافض الكتر أنا وبتك ... لأن الأوام آن ... ودارت دورة الزمان ...
واسم هيتك وبتك مكتوب في النوح ...» (عطشان يا صبايا» ص
٢٠) وكما يحدث في القصة الشعبية ، يضع المغربي لتحقيق كل هذا شرطاً
يكاد يكون مستحيلاً : الشرط أن يشتري الأب «كل الأراضي ...
وتغلبها كلها ملك البلد ... وكل الناس فاكل فيها وتشرب وتمش في
النبات والنبات ... ويحلفوا صبيان وبنات» («عطشان يا صبايا» ص ٢١)

ربما كان الحاج على في «حالة نصف واحة» ، أى وهو في حالة
بين الحلم واليقظة ، رأى بعين خياله الشرط يتحقق والخير يتم القرية
كلها ، في لحظة مصطفاة . لقد رأى :

«جموعاً حاشدة ، وسعتها جميعاً ساحة البيت المهجور ، فبقدره
السحر وحدها ، أصبحت ساحة البيت المهجور في مثل ساحة القرية
مزارعها كلها . كانت تنتظر أن تنشق الأرض . وكانت الصبيه والمغربي
يفضان وسط الجميع الحاشد . وكانت الصبيه تلبس ثياباً بيضاء . حتى
جلدها كان ابيض كالشمع ... كان الجميع في حالة وجل : الأعماس
مبهورة ، الرغبات كلها ماتت ، القلوب كلها منصطة تحت ثقل هائل
تنتظر لحظة الفرج . كأن أم العالم تلدى تلك اللحظة ، والكل ينتظر
وليدها يطل على الدنيا بوجه جديد ... وضأة انشقت الأرض .. وبان
سلم من الرحام رائع الصبح لم تر مثله عيان . وصاح الكل صيحة
واحدة . وراححت الصبيه البيضاء تهبط السلم بخطوات ثاقبة كالملكة
الصغيرة في لباسها الأبيض الخلو ، وتعيب ثم تختبئ تحت الأرض ...
كان عليها أن تصعد بحفة من الكور ، حنة واحدة ، وبعدما يصبح
الكتر مباحاً للقرية كلها ، لكل من يشاء أن يبيت إلى الأرض ، ولكن
الصبيه طالت غيبها ، ولم تحتمل أن ترى كل هذه الكور ، فراحت
تجري هنا وهناك ، تلبس بأصابعها المرتجفة وتخلق عبيدا المبهوتين في

قناطر من اللائق والبواقيت ، وأنحجار اللاس ، ولم يشتمل جسدها كل
هذه القرحة التي تعانها ، فاحمرت بشرتها البيضاء ، وشعرت بصدايح
خفيف ... ثم نزل عليها الدم ، لقد جاءها الحيف ، وعرفت الدنيا .
وعلى سطح الأرض دعر الناس ، وشعروا بأهم يخشون لقد بدأت
ساحة الدار تصيق وتصيق ، وانطبقت الأرض المفتوحة ، ودرت تحتها
الصبيه المسكينة ، وأحد الناس يتداهون من الحول في فتحة ابياب .
وراحوا يبحثون عن المغربي ، ولكن لم يكن له أثر ما ، وسمعوا صوته في
سماء القرية ، يتردد رهيباً مدوياً كأنه يرن في جنبات معد أماس
الجدران . «لقد جاءتني الحبيضة ... لقد بقيت هناك أكثر مما ينبغي ...
لا تبحثوا عنها . لقد تطلعت ساقها بالدم . . لن تبحثوا عني أبداً
لن تعيش مثلكم ، ولن تموت مثلكم ... سيفتح الكتر مرة ثانية عندما
يجين الأوان وينور الزمان ...» («عطشان يا صبايا» ص ٢٢ - ٢٣)

إذن في الحلم يتبع البيت المهجور ويصبح القرية بمزارعها . وبانتها
الحلم ، وابتلاع الأرض للصبيه ، يعود الحاج على - ونعود معه - إلى
واقع السرد . أى أن العلاقة بين البيت والقرية والواقع والحلم ، علاقة
«جدلية» . في واقع القصة ، تؤكد أم الصبيه الموهودة المعنى الرمزي
للبيت الذي تحول إلى قبر يسدها كل المناد ، لأن القبر لا يفتح على
الخارج : لقد دفنت المحتاح في الأرض ، بعد أن أقفلت الأبواب من
الدخل ، حتى تقب الباب ، سدته بالطين . ولاشك أن الصبيه الطاهرة
لقد تهيأت إلى القبر ، إلى بطن الأرض ، صورة من أنجبونا التي دفنت
حية مظلماً . ويؤكد الكاتب هذا بقوله إن أحداً لا يعرف إذا كانت حية
أم ميتة . هذا البيت إذن وحد بالسعادة ومقبرة مؤقته ، لأن الكتر سيفتح
ثانية عندما يؤون الأوان ، مرة أخرى . لكن البيت للمغربي ظل على صلة
بالخارج عن طريق الجسر الخشبي الذي يصل بينه وبين المعاني ، حيث
خديجة الشابة التي بلغت الخامسة والعشرين ، ولم يطلب يدها أحد
بعد . وإذا وصل الجسر بين المكانين - المكان المهجور ، حيث الحية الميتة
وللكان الأهل بالسكان ، حيث خديجة - يصل بين امرأتين ، أو بالأحرى
بين جسدتيها ، وتلاحظ أن جسد المرأة مكان يرمز ، بكثير من
الأحيان ، إلى الأرض فاتنا ، ولقد دلل على ذلك علماء النص
خاصة ، إن جسد الصبيه ، وكذا جسد خديجة طاهران ، لم يقربها
رجل ، لكنها مصطفاة إلى الماء : «عطشان يا صبايا» ، هكذا تقول
الصبيه بعد ابتلاع الأرض لها ، وإلى الحب ، تقول خديجة في أغنيها
الحزينة :

عطشان يا صبايا هلوى على السبيل
عطشان وقيل في بلادنا ولله حلالا كبر
عطشان يا صبايا وهيلوى بطيحي

(«عطشان يا صبايا» ص ١٠ - ١١)

وعندما تنفي خديجة ، تصعد إلى سطح البيت وتجلس «عند حافة
السطح على طرف الجسر الخشبي الممتد فوق الحارة ، بين بيتها والبيت
القديم الخرب» (ص ٩) . والأرض مثل المرأتين عطشى تطلب الماء
«أرض قبيحة ، عطشى ، متشفقة ، كل شق فيها تغيب في جوفه ساق

كيف يختار اللعبة - الشيء الذي يمثل أفضل تمثيل في المكان لعرو مكان الخصم واحتلاله - وكما يبقى على فكرة الصراع - وهي أساسية في القصة القصيرة التي تعتمد على الحدث - يبقى على العلاقة بين المكان والقيمة السلبية - ظوحة الشطرنج تقصى على صاحبها ، ونقصى به إلى الموت ، لعدم استطاعته الانسداد بها .

ويضيق للمكان إلى أقصى حد في القصة التي أعطت صوابها للمجموعة المسماة «العيون» هناك ، يقتصر المكان على عين الإنسان ، والعين مكان أساسي يظل منه الإنسان على العالم . لكنها أيضا تعكس العالم ، وكل ما يتعلق في النفس البشرية ، وكأنها مرآة . أي أب المكان الذي ينقل ما في الداخل إلى الخارج : الحب ، الحقد ، الرغبة ، الإعجاب ، الاشتزاز ، الخ ... ولطفا احتلت مكاناً مرموقاً في كافة المجالات : الدين ، حيث قال تعالى «ومن شر حاسد إذا حسد» واللاشعور الجماعي والمعتقدات الشعبية ، ولقد اختار سليمان فياض اعتقاداً سائداً في مصر - ولاسيما في القرية ، بأن «العين الصغراء» عين شريرة مرتبطة بالحسد . العلاقة بين المكان والشر باقية إذن ، ومعناها ، في قصة «العيون» أن العين مكرى للحسد ، تلحق الأذى عن تنظر إليه وينتهي حدثنا عن القصة القصيرة والمكان هنا ، لأن التعمق فيه ، في كافة الاتجاهات ، يحتاج ... إلى مكان .

المراجع

- Sami - Ali: «L'Espace Imaginaire», Editions Gallimard, 1974.
Bachelard (Gaston): «La Poétique de l'Espace», P. U. F., 1974.
Nouvelle Revue de Psychanalyse, «Le Dehors et Le Dedans», Numero 9, Printemps 1974, Gallimard.
Godenne (Rene), «La Nouvelle Francophonie», Paris, P. U. F., 1974.
Iuscharoff (Michael) «L'Espace et La Nouvelle», Paris, Jone Corti, 1974.
Charles (Michel) «Rhetorique de La Lecture», Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977.
Baudrillard (Jean) «Le Systeme des Objets», Denoel - Gonthier, 1968.



رجل ... أعواد حضراء أصبحت خطياً يابساً ... كيزان الدرة والقمح لم نعرف ميلاد أبداً مياه الترع جفت ... آبار عديدة تناثرت في قيعان الترع الناضبة ، لأماء فيها سوى شبر واحد ... حوله ألف قم وألف لسان .. شقوق الأرض ملأى بالأطفال كالزمل . يحشون عن حبة قمح الدنيا كلها فرد ينصهر به الكل . الكل . وهي الصبية الصغيرة تصرخ تحت كل شق ، وفي قلب كل قاع عطشان باماء «عطشان يا صبايا» (ص ٥)

هكذا تنقلنا «عطشان يا صبايا» بين الحلم والواقع ، بين البيت المهجور والقرية . بين البيت والمرأة والأرض التي تزرع إليها ، بحركة لشعبيات في أماكن أسطورية يمكن أن يملك ومورها الإنسان ، أيها كان

وعادة ما يرتبط المكان ، على مستوى الرمز ، ببعض المشاعر والأحاسيس . بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية ، فهناك أماكن «مهيبة» هي بمثابة المرفأ والملاذ ، أهمها البيت ، بلا شك ، رغم أنه مكان مطلق . وقد يصر هذا إشار الكتاب ، والشرع خاصة ، لطبيعة . على مر العصور وهناك أماكن «مكروهة» ، عادة ما تكون مغلقة صعبة ، يشعر فيها الإنسان بالاحتناق ، واليأس في الخ . وأهم هذه الأماكن السحر الذي تتأين صوره ، قد يكون السحر مكاناً للأسر بمعنى الكلمة . وقد يكون سحر النفس البشرية ، أو القبر الذي يكون عادة تحت الأرض ، أو الحجر التي لا يمكن أن تكون في البلاد ومكان الموت في آن واحد . ولاتبالغ إذا قلنا إن الغالبية العظمى من الأماكن التي تدور فيها أحداث قصص سليمان فياض ، واسعة كانت أم صعبة . مفتوحة كانت أو مغلقة ، ترتبط بمشاعر وقيم سلبية ، ولاسيما لموت والشر ، عن قصة «وبعدنا الطوفان» يعبر في ذكاه طوية باعتباره مكاناً حل فيه الحرام . مادام طوبة يعيش على الرضا . لذا - كان لا بد من «بد» لكي يظهر من الدس الذي يود مسي أن تظهر منه القرية كلها . وفي «الفرز» يموت أبو السعد وأم السعد في عشها التي تحترق أيضاً . وبلاحظ التجاء الكاتب إلى النار ، وهي عنصر يظهر شأنه شأن الله . هناك نفر ينوب حياة الزوجين : مالمدي بفعله عندما يهدم عشها بجوار المعهد الديني . ويرحلان أثناء الصيف . لكن الكاتب لا يهمل لنا الدرس ، أما القصة في «عطشان يا صبايا» فتتلمها الأرض لأبها «حاصت» وفقدت ظهرها

بعد القرية . وبيت جد - صم أماكن أخرى - . في قصة سليمان فياض «كل الملوك عوتون» مكاناً يحتل الصدارة . متملاً في لوحة الشطرنج التي يرتبط بها لطل . ويظل أسيراً لها إلى أن تقتله . إذا جاز القول ولقد بين اتجاه حديث في التقدير أهمية الأشياء . لا في حياتنا فحسب . وإنما في الأعمال الأدبية أيضاً . وقد ذكر - بين من اهتموا بهذا الجانب - من الكتاب . جورج بيريك G Perce واهتمامه بالأشياء ولوحة الشطرنج مكان محسوس . مرئي يدور فيه أيضاً صراع بين طرفين ، لا بد وأن ينتهي إلى خاتمة . أي أنه مسرح قتال بمعنى الكلمة . مادام أننا ننتهي بموت الملك . هكذا نرى أن سليمان فياض يركز على مكان معين في القصة ، لكنه - هنا - جعله سيقاً إلى حد كبير . وعرف

الموباسانية

في القصّة القصيرة

« إن هدف الفن هو إعطاء صورة حقيقية للحياة

موباسان^(١)

يظهر موباسان إلى العالم بعيون مفتوحة شرهة ، ويحاول أن يصف ما يراه ، ولكن نظل عاصية الفنان الحقيقية - في نهاية الأمر - حرية قدرته على الاختيار ، فدوره ليس دور المصور الفوتوغرافي - الذي ينقل الواقع فحسب - فالفنان لابد أن يصفى من فيه كل ما لا يجدم الصورة التي يريد أن يقدمها ذلك ما فعله موباسان ، فاستطاع أن يصل بفن القصّة القصيرة إلى الشكل الكلاسيكي^(٢)

يحمد فن موباسان القصصى - إذن - على دقة الملاحظة ، لذلك نرى كثيرا من الموصف الدقيق في قصصه . وهو يختار نماذج من بين الناس البسطاء في الغالب ، من الملاحين ، والعمال المجهودين ، هؤلاء الذين تشابه أيامهم ، وتكرر وأهم مصادر شخصياته تتبع من ريف نورمانديا ، حيث يروي العامة على المقاهى أقاصيص الحرب ، وبنزلون بالحكايات الخرافية المنتشرة في المقاطعة .

وبإنسان موباسان إنسان دائم المقلق ، فزقه أشياء دنيئة ، لا تبدو على السطح شخصياته ليست تلك الشخصيات الحادثة المسترخية ، لكنها تحمل في داخلها مبعوضة من المواقف المتناقضة المتأججة . هنا هو موباسان في عالمه القصصى

نادية كامل

- ١ -

غيرها ، فكل لفظة لابد أن تكون موجبة . ولها دورها . فحادث كما هو الشأن في الشعر^(٣)

وعلى الرغم من أن موباسان كان رافعا لعرص آرائه القصة ، إلا أن مقدمته لرواية Pierre et Jean تحتوي الكثير من الأفكار التي آمن بها . فهو يرى أن الواقعية في القصة هي أن نجح في « الإيحاء » بالواقع . ولا يأتي ذلك إلا بالتسلسل المنطقي الصيغي للأحداث ، وليس نقل الأحداث كما هي . يقول موباسان : « إن يحكي كل شيء ، فذلك أمر غير ممكن ؛ لأنه يلزمك عملة كاملة لكي تروي ما يحدث لشخص واحد في يوم واحد .. »^(٤)

إن مقصة القصيرة - شكل عام - وكما يبدو من صفة « القصص » التي تصف بها - لا يحكمها الطول أو القصر فحسب ، بل تكويها ويدها دانه مميزات هي عادة ما تكون من أحداث قليلة حدث مدحجى ، نهاية بلا عذر ، جعل ، مرض قصير الخ . وهي تصور فترة رمسية قصيرة في حياة أبطالها . ولكنها مديدة مشحونة بالملاحظات مكثفة . نبيى بإيجاز عن ماضي الشخصية . وتخطط لمستقبلها . وقانون القصة القصيرة هو التركيز والوصوح ، والفن هو ألا نقول إلا ما هو ضرورى وكل هذا ، بحمل صفة التركيز أساسية في الموضوع أى في الحادثة وطريقة سردها ، أو في الموقف وطريقته تصويره . ويبلغ التركيز إلى حد أنه لا نستحله لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها . أو يمكن أن يبدل بها

الشخصية تعاني أشد حالات اليأس ، فإن الوصف الدقيق ادهر يسببا يؤسها ، ويجعلنا لا نملك سوى أن نمجّب بفن موباسان القصص . وهكذا تأتي المفارقة العريبة : شدة الجمك بالواقعية ودقة وصف الواقع ، تعدد الواقع نفسه عن الذهن . وهذا الرأى يحتاج إلى مناقشة حقيقة لأن فنية الوصف لا يمكن أن تمنع التجاوب مع موضوع النص . فالوصف ليس سوى أداة يستعملها الكاتب لتوصيل الصورة التي يقدمها للقارئ .

حقا ، إن موباسان عندما يصف فهو يصف من الخارج دون محاولة الدخول إلى النفس البشرية ، ولكن الحركة تتم تلقائيا من الخارج للدخل : تكن يضع إشارات خارجية ، ويضع لمسات ، حتى يتعرف القارئ على ما يدور داخل الشخصية ، وإن ظل الوصف حياديا دون تدخل من الكاتب ، وهذا مما يحسب لموباسان لا عيب .

ويستمد فن موباسان بالدرجة الأولى على حاسة البصر ، فقد تعلم من فلوري الذي رماه ، إذ كان صديقا لوالدته ، لور موباسان ، ولم يتخل عنه أبدا . علمه فلوري كيف ينظر إلى العالم ، وكيف « يأكل العالم بعبه »^(١٢) ، وهكذا فعندما ينظر موباسان إلى العالم ، يتدخل العالم في كيانه

« الغابة كلها تحت بصري ، إنها تظلل في كيانى ، تفرقنى ، تسيل في دمائى ، حتى إنى أتصور أن ألتهما ، ويمتلئ بها داخل ، فأصير أنا نفسى غابة »^(١٣)

ولكن رؤيته الشمولية هذه لا تجعله ينظر إلى العالم من حل ، ولكنه ينكب عليه بمخاضيه الصغيرة ، فيعطى صورة شديدة الدقة ، لشئ يمكن ألا يبدو بها بالنسبة للقارئ .

ولا يرى موباسان أنه من الضروري أن يكون الشئ الموصوف جميلا أو هائلا ، لكن يتوجب على الكاتب أن يعى به ، ولكن من الممكن أن يكون جزئية بسيطة لا تلمت نظر الإنسان العادى ولا تثير اهتمامه . وهنا نذكر خطابا أرسله موباسان إلى أحد أصدقائه يقول فيه : « إن الكاتب الذى يهرى وهو يتحدث عن حصاة ، أو جذع شجرة ، عن طائر أو عن مقعد قديم ، سيكون جديرا بعد ذلك بأن يتصدى للموضوعات الكبرى » .

وكما يبرع موباسان في وصف خشونة الملاحين^(١٤) ، وحفنة الماعلات ، وبنات الهوى^(١٥) ، والمفراء والمقهورين ، فقد قدم للقارئ صفحات الطقة الراقية ، ونعاجة حياتها ، فهم لا يتمتعون سوى التسليه ولو على حساب كرامة الآخرين^(١٦) . لقد وصف الطيقة الراقية ، والصالونات الباريسية ، بذات البراعة التي وصف بها طبقة الملاحين ينحى موباسان على الشئ الذى يريد أن يصفه ، وينظر إليه - كما لو كان عبورا يعانى من قصر النظر - ثم يصفه ، متحاشيا الاستطراد والتضاعفات . وكان يؤمن بأنه^(١٧) : « أيا كان الشئ الذى يريد أن نقوله ، فليس هناك سوى كلمة واحدة تعبر عنه ، وفعل واحد يحرره ، وصفة واحدة تصفه » . وعلى الكاتب أن يجمع من ذاكرته كل ما علق بها من كلمات مأثورة ، وعبارات شائعة ، وكثيرا ما كان موباسان

ويعتبر موباسان حرصه لومعين الطبيعيين على الجمك « بالحقيقة » أمرا طبيعيا ، ولكن الحقيقة المحررة تختلج في نظره عن الحقيقة الغية ، فالواقع يسعد أمام البصر آلاف التفاصيل التي لا جدوى لها فنيا ، ولكن النص احتيار ، وعلى الكاتب أن يتق ، فيعصى عن كل ما لا يعيد موضوعه ، ويبرز بقدرته الفنية ما يخدم الصورة التي يقدمها . فهو ليس بعطينا صورة للحياة ، بل رؤيته الخاصة للواقع كما يراه ، ولذلك تبدو أحياء مشيرة في عين كل قارئ ، إذ لا تتكرر الحياة تحت عين كل كاتب ، بل للأدب الحق رؤيته الخاصة والدائمة

وهكذا تتميز رؤية موباسان عن معاصريه ، فعل العكس من المدرسة الطبيعية - التي تجهد القارئ في تتبع الأحداث بجسد من التفصيلات التي لا جدوى منها - نجد أن قصصه تعطينا الإحساس بالبساطة والوضوح والتوازن . فهو يبدأ - عادة - بعرض المكان : حوش ، سوق ، حديقة ، صالون ، حان .. الخ ، ثم يضع شخصياته في هذه الأماكن ، موضحا بعض اللزمات ما يمثل كل شخصية ، ويصفها عدة كلمات تنبئ عن مكانتها الاجتماعية . كما تنبئ - عادة - عن بعض أعيوب الخلق التي تعبها مثل الجشع ، أو الحزن ، أو الشر . أو البخل . ويعصى موباسان في قصته فتتسلسل أحداثها ، وقد تحدث بها بعض المفاجآت ، إنى أن تصل إلى نهايتها التي غالبا ما تكون مؤلة العالم في نظره ليس سوى صحراء جرداء : ونحن جميعا في صحراء ، ما من أحد يفهم أحدا .^(١٨) وهكذا ، لا يمكن أن يتم أى لقاء حقيق بين البشر . وكثيرا ما يعبر موباسان عن تشاؤمه^(١٩) بواسطة التهمك - محاكيا في الكاريكاتير - الذى يلجأ إلى التصخيم والتويل ، فيؤدى في نهاية الأمر إلى خلق صورة مضحكة مبكية للشخصيات .

ويتفرد - م . م . ألبريس^(٢٠) طريقة موباسان في الكتابة ، محذرا أن الكاتب الذى يود تصوير الواقع إنما يصف للوصف ذاته ، فيفرط في استعمال التعبيرات المتخصصة ، ويفرق صفحاته بالتفاصيل ، وهو العيب الذى كان موباسان يأخذ على معاصريه ، ويحاول - ما أمكن - أن يتجنبه

ويرى رولان بارت أن تأثير فلوري كان سببا على مجموعة من الأدباء ، منهم موباسان^(٢١) : « إن حريقة الأسلوب قد تفرزت نوعا من الكتابة نابعا من فلوري . ولكنه متفق مع أهداف المدرسة الطبيعية ، ومن الممكن تسمية الكتابة الخاصة بموباسان ورولا ودودييه بالكتابة الواقعية ، ولا يوجد في العالم نوع من الكتابة أكثر تكلفا من هذه الكتابة التي ادهت وصف الطبيعة من قرب » ! ففى رأى رولان بارت أن الاهتمام بالشكل ، والعبارة بالأسلوب قد أفقدت أدب موباسان طبيعته ، فأصبحت جملة متكلفة ، يبدو فيها المتاء المذلول^(٢٢) ، ويمضى بارت في انتقاده لموباسان فينهم بأن تعبيراته تملئ بالكليشيات والتداعيات^(٢٣)

إن رؤيته - ماريل ألبريس يوجه الانتقاد نفسه إلى حريقة موباسان هذه ببارات أخرى ، فيقول : « إن القارئ لا يتجاوب مع موضوعات قصص موباسان ، لأن ما يشد الانتباه في هذه القصص هو فيه الجمك ، وقدرته لأدب الفناء على الوصف ، فحتى لو كانت

يصحجر من الإيجاز الذي كان يوصى به أساتذة فلوبير ، في البداية ، وكان يميل إلى التزدي في التكرار ، كان يقول : « لا أجد جملاً كافية » ، إلا أن فلوبير كان دائماً يرد قائلاً : « ابحث وامتجد ! » ، فليس الفن في ظهري سوى « صبر طويل » ، وعلى الأديب أن يصل عملاً دعوماً حتى يصل إلى أسسط وسائل التعبير وأدفعها ، دون التزدي في السرد والتكرار . فإذا كان الإيجاز أمراً مطلوباً في العمل الأدبي بشكل عام ، فهو ضرورة أساسية في القصة القصيرة .

مثل موبسان سبع سنوات يتعلم من فلوبير ، وفي السنوات السبع هذه تعلم كما يقول (١١) : « أكثر مما كان يمكن أن تعلمه إياه أربعمائة سنة من الخبرة » . ومع هذا حافظ فلوبير على احترامه لميول موبسان الشخصية ، وظل مقدرًا لآرائه ، متجنباً له ، قائماً بدور المعلم والأب الروحي ، الذي لا يطلب من تلميذه أن يكون صورة مكررة له . كما أن موبسان ذاته كان يعلم أن التقليد لن يأتي إلا بالصورة المشوهة للأصل الحقيقي . وهكذا كانت له سماته الخاصة التي ميزته عن معاصريه .

إن السمة الأساسية لفن القصة القصيرة عند موبسان ، هي عزله لعمل أو حدث بعينه ، بعيداً عنه الملاحظات الأخرى (١٢) ، وعادة ما يكون العنوان ذاته موجهاً بذلك ، فنقرأه : « مظاهرة بلزيسية » ، « المرأة المبهولة » ، « والعقد » ، « ليلة عيد الميلاد » . الخ . وشعر في قصصه القصيرة ، أن وراء الحدث الذي يرمسه علينا عالماً بأكمله ، وأنه إنما اقتطع الفترة الزمنية التي يحدثنا عنها ، من نسج طويل ، هو حياة الشخصية التي يعيها . فلها ماضٍ ما ، وتنتج بصفتها معينة ، ربما كانت روائية ، أو بسبب أمراض بدنية أو عقلية ، فتتحركها هذه الصفات ، وتكون هي الدافع على تطور الحدث . وهكذا تشعرون خلال الفترة القصيرة التي تصورها لنا القصة ، بثقل الماضي كله على أكتاف هذه الشخصية ، فهي تتحرك وفقاً لرواسب كثيرة لا يقصها علينا موبسان ، ولكنه يشعرنا بها في كل لحظة من لحظات الحدث المتدفق .

وتكاد تكون القصة لدى موبسان هي التطبيق الأمثل لما كان يعلم به فلوبير : تأليف كتاب من « لا شيء » ، كتاب ليست له قصة ، أو تكاد قصته أن تكون غير مرئية إذا أمكن ذلك (١٣) . فالحدث بسيط ، خط واحد لا تخرج منه ولا ازدواج ، يوصلنا الكاتب قبل بداية القصة - بما لم نقرأه - إلى لحظة تصجر : يرى الشخصيات أمامنا بكل ماضيها ، ورواسيها وبيئاتها وتكوينها النفسي والجسماني ، وهي على أهبة الاستعداد للحظة التصجر التي ستطالمنها بها (١٤) . لذلك ، فإن أي إبطاء يجعل القصة تتعطل ، فكل كلمة محسوبة لأنها ضرورية . كما أن أي نقصان يعتبر عيباً أيضاً . كل كلمة في قصص موبسان لها مكانها الذي سيأتي شاعر لو لم تكن هذه الكلمة موجودة . إن قصص موبسان القصيرة يصدق عليها قول بودلير عما يجب أن تصف به القصة القصيرة عموماً : « تتمتع بمزايا الإيجاز الأبدية ، لذلك فإن تأثيرها يكون أكثر شمولاً » (١٥) .

وتبدو قصص موبسان مثل مسيح متماثل مترايط ، وعادة ما نقرده فكرة وحدة جوهرية هي التي تشكل وحدة القصة القصيرة هي بخلة الكاتب تكسر صورة جمالية أساسية يسج من حولها كل ملايات القصة ، وذلك لا يبين للقارئ العادي (ذلك الذي يقرأ القصة من

أجل السلية من أجل الخشونة) ، إلا في القراءة الثانية ، حين يبدأ في جمع كل الإيماءات الصغيرة . التي تصع في النهاية فنية القصة الموبسانية القصيرة

وجعل البداية عند موبسان ذات أهمية خاصة ، فهي تصع الأشياء في مصابها .

- « ضربات وجروح صيت الموت » (١٦) .
- « دخلت الموكزة رويدون مثل كرة حطمت الزجاج ، وبدأت في الضحك قبل أن تبدأ في الحديث . أعادت تصحك حتى البكاء . ثلاثة لصديقتها إليها عذبت المركز كي تنظم منه ، لأنه أصبح ساذجاً وغيوراً أكثر مما يجب » (١٧) .

منذ الجملة الأولى نتعرف على ظروف القصة ، وعلى الشخصية المحورية ، وميولها ومكانتها الاجتماعية ، وربما على خصائصها وحبوب الأساسية أيضاً . ونعنى القصة هكذا بتوازنها كلها : كل كلمة ، وكل جملة في مكانها المطلوب تماماً حتى يتم إحداث الأثر المنشود ، وكل ذلك من أجل لحظة النهاية ، التي تبدو القصة الموبسانية كلها وكأنها تحصر لها .

وعادة ما يكون الهدف من نهاية القصة - عده - إحداث صدمة للقارئ ، بعد الانتهاء من قراءة قصة قصيرة لموبسان لا يشعر القارئ أنه في الحالة النفسية ذاتها ، التي كان عليها قبل قراءتها . لقد تغير شيء ما بداخله : هزته مفاجأة موجزة لنهاية القصة ، (١٨) أو حدث ما لم يكن في الحسبان (١٩) ، أو يصع جعل جافة شديدة القوة . (٢٠) يقول لبيال في تحليله لتطور الحدث في القصة الموبسانية ، حتى يصل إلى فته الحادة في النهاية : (٢١) « ورغم تعاليم فلوبير ، فإن قصة موبسان لها شكل الحرم » .

والقصة لدى موبسان - في الغالب - تحكي على لسان الراوي ، وهذا الراوي هو الذي يقوم بالتعليق في النهاية . وطوال لقصة يشعر بعين الكاتب - الراوي - وهي تراقب ونصف - دون تدخل منها أو تعبير عن رأي أخلاق - حتى تصل إلى نهاية القصة ، فسمع ملاحظة الراوي - غالباً كما أسلفنا - أو إحدى الشخصيات الثانوية - أحياناً - تنطق بجمع جميل باردة قاسية ، محدثة أثر الصدمة المطلوب . وكثير ما تحدث هذه الصدمة نتيجة التصادم (٢٢) ، سواء في المظهر ، أو بين الهدف والنتيجة (٢٣) ، بأسلوب يتسم بالتهكم والسخرية المريرة ، كما يتسم بالقسوة الشديدة الباردة

وموبسان لا يجترع قصصه عادة ، فهو يستق موضوعاتها من الواقع المحيط به . هذه القصص الواقعية مأخوذة عن أحداث حقيقية حدثت في الوسط الذي يعيش فيه . وعلى الرغم من أن مؤرخي الأدب لم يتمكنوا من تحديد مصادر قصص موبسان بشكل حاسم ، إلا أنه من المعروف أن موبسان قد عمل مراسلاً صحفياً ، وقد استقى العديد من قصصه من واقع الحياة والحوادث اليومية التي كانت تنشرها الصحف ، مثل قصة « الأبن » (٢٤) التي كتبها إثر الاهتمام الذي أولاه الرأي العام في هذه الفترة ، لقصة الأولاد اللقطاء . وكذلك قصة « مجنون » (٢٥) التي أخذها من جريمة « Gabrielle Fenayrou »

وهو دائم الخوف من هذا المجهول ، ذلك الشيء الخفى الذى يترصد
به فى كل لحظة : (٣٦)

« الويل لنا ! ، الويل للإنسان ! ، لقد جاء الـ .. الـ
ما سمعنا ؟ يبدو أنه يصرخ لى باسمه وأنا لا أسمع .. الـ
أبجل . إنه يصرخ .. أصبح السمع .. لا أستطيع .. أهد ..
الـ .. هورلا .. سمعت .. هورلا .. إنه هو .. لقد جاء .. »

ولقد ساعدت مجموعة الأساطير والحكايات الخرافية المنتشرة فى
مقاطعة نورمانديا ، فى خلق المناخ الخرافى السائد فى قصص موبسان ،
فقد تناقلت الألسنة قصص الأماكن التى يسكنها الجان ، والتى تظهر فيها
أشباح الموتى . والخرافات الملعونة . ويذكر قصة « اليد اليابسة » التى
رآها فى Etretat ، والتى جاء ذكرها فى قصة : « اليد
المسلوخة » عام ١٨٧٥ ، وكذلك فى قصته . « اليد » عام ١٨٨٣ (٣٧)

والخرافة ليست غريبة على أدهان الفرنسيين . يقول
« خرجت الخرافة من نفوسنا ببطء ، منذ عشرين عاما . ثم لم تخرج
كما يتصور المرء عندما تولد القارورة بغير غطاء » (٣٨)

وقصص موبسان تصعب القارئ فى مواقف مثيرة للقلق وعدم
الراحة ، فيشعر أنه على حافة هاوية المجهول . ترى هل جاء اهتمامه
بالخرافة وخوفه من المجهول بدافع من الرغبة الذاتية أم نتيجة عوول
وراثية متأصلة فيه ؟ (٣٩) إن قصص الخوف والجنون قد كتبت بضمير
الميكلم مما يشير إلى محاور الأدب ذاته ، فنقرأ لديه - مثلا - جملة
كهنه : « هل أنا مجنون ؟ .. وأنا لست مجنوناً .. » وأقسم على ذلك .
لست مجنوناً .. » (٤٠) . على أى حال .. لقد تولى موبسان عام ١٨٩٣
فى مصحة Dr. Blanche للأمراض العقلية . مات بعد أن كتب
ما يقرب من ثلاثمائة قصة قصيرة ، كانت هى الركيزة الأولى لإرساء
قواعد القصة القصيرة . تاركاً عليها بصمات عبقرته . إذ جعل
مها ما قائما بذاته . فأصبحت سمات القصة الموبسانية هى السمات
السائدة لأغلب القصص القصيرة منها احتلقت لغات كتبتها

لقد عبرت قصص موبسان عن روح عصره ، وواضحة بين أشكال
والمصنوع فيها ، وحملت من الشيء العادى مادة للأدب . استقت
موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة ، وانتقت شخصياتها من بين
بسطاء الناس أو ملائمتهم ، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة
شديدة الترويح . التقطها موبسان بعين الفنان . لذلك عاش فى نفوس
قرائه الذين لا يخطئ بهم حصر ، لأن قراء موبسان يمكن أن يكونوا من
دوى الثقافة المتوسطة الذين تجددهم « الحلوة » فى قصصه ، كما يمكن
أن يكونوا من دوى الثقافة الأدبية الراقية الذين يستمتعون بفسه ،
وتدققون ساطعة تصويره ومعجزون بمعالجته الموضوع . وسواء الشكل
الفنى فى الوقت ذاته يقول Dumesnil عن عدد قراء موبسان
« إن جمهور موبسان يقاس بعدة ملايين من النسخ تطبع وتوزع خارج
فرنسا » (٤١)

لقد كان موبسان فى العشرين من عمره ، عند هزيمة ١٨٧٠ (٤٢) ،
وشعر بمرارة المزيه وقسوتها ، ورعى الدخول فى المزايدات - التى تعقب
المراثم عادة - حول الطولات الحرية الزائفة . كان موبسان يكره
الحرب كراهية شديدة : (٤٣) « عندما أفكر فقط فى كلمة (حرب) ،
يتأبى هلع كما لو كان أحد يحلنى عن شعرة ، أو مطارقة . أفكر فى
شيء بعيد انتهى ، شيء كرهه مفرغ ، ضد الطبيعة ذاتها .. »

وكتب موبسان مجموعة من القصص ، تبين جين الطقة الرجوارية التى
لا ترغب إلا فى المحافظة على مكاسبها وامتيازاتها ، ومدنراتها ، وأبصارها
على عائلتها من المحروب ، وعلى العكس من ذلك ، تحدث عن شجاعة
جماعات من الناس لا ينتظر منهم ذلك ، مثل بنات الهوى (٤٤) . أما
مظاهر البطولة التى يعجب بها الناس ، فهو يصورها فى شكل متفرع ،
ويرجعها إلى غريزة الشر الكامنة فى النفس البشرية ، يحدث فى قصة
« الأم المشرقة » (٤٥) ، التى تقتل أربعة جنود ألمان - حرقا - عندما
تعلم أن أبها قد مات فى الحرب

« وفكرت فى أمهات الشبان الأربعة ، الودعاء ، الذين
أحرقوا هناك ، فى الداخل ، وفى المشجاعة البشة هذه الأم ،
التي هربت بالرصاص أمام هذا الحائط .. »

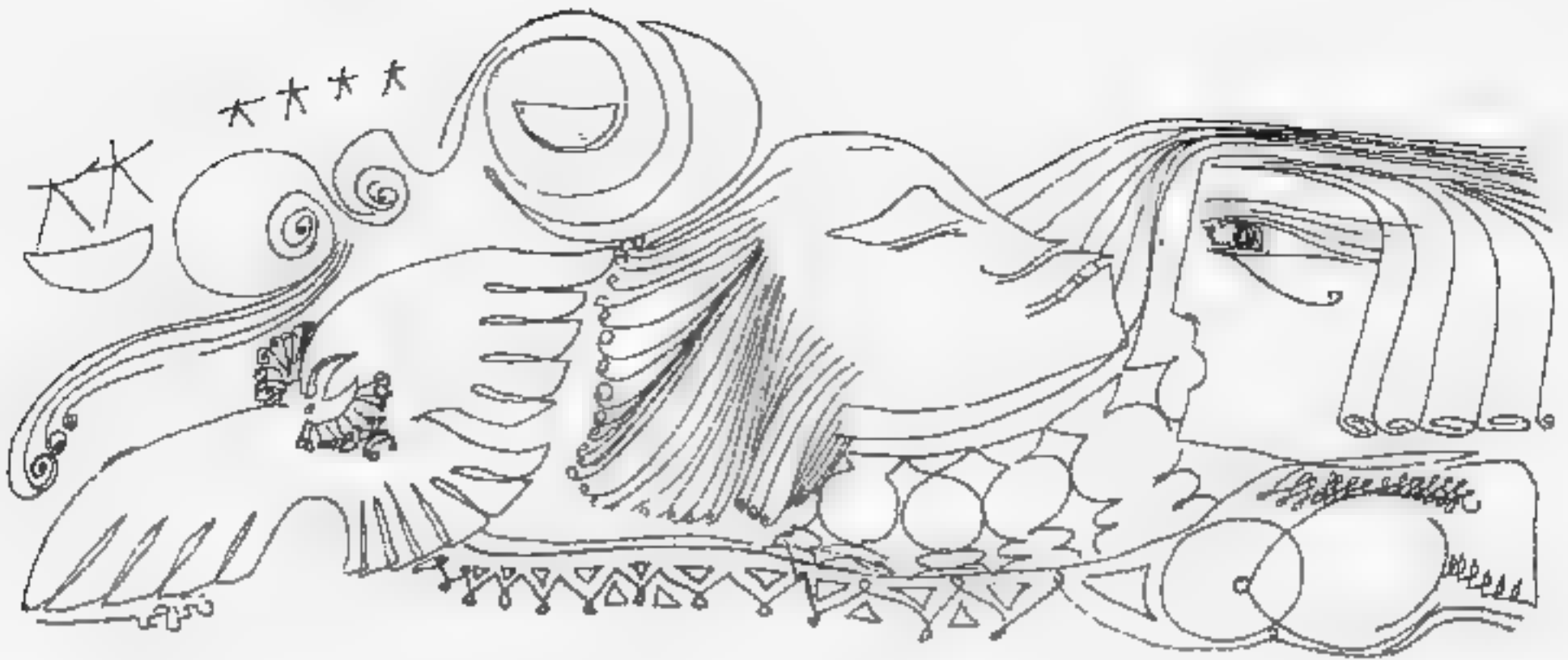
وبصورة بنات الهوى - التى يظهرها موبسان - ليست سوى نوع من
أنوع الانتقام من المجتمع الظالم الذى قهر هذه الفئة من الناس . وهو
يبرز هذه الشجاعة ، مقابل ما يصوره من تعامل الفلاحين وعامة
الشعب بيسر وبساطة مع الجنود الألمان : الأعداء (الذين يعطون أرض
بوطن : (٤٦)

« وبعد فترة ما ، انقضت موجة الرعب الأولى ، وساد الهدوء
من جديد . فكنت ترى الضابط البروسى يتناول طعامه على
مائدة الأسرة .. كانوا يقولون لأنفسهم : ذلك ما تلقى به
اللباقة الفرنسية . وإته ليحذر بالمره أن يكون مهذباً مع
الهندي الأجنبي فاحمل يته »

أما قصص الخوف والجنون ، التى تكثرت بين أعمال موبسان ، فلها
مصدران : الأول دافى نتيجة خوفه الدفين من الجنون ، والثانى خارجى
نتيجة الخرافات التى كانت تشيع فى مقاطعة نورمانديا مسقط رأسه

وترتبط قصص الخوف والجنون - إلى حد كبير - بتطور مرض
موبسان (عام ١٨٨٢) . وإحساسه الوعى والمتزايد باقترابه من حافة
« هاوية » . التى تردت فيها أمه من قبل . والتى سقط فيها أيضا أخوه
هرفيه (٤٧) . وخلال عامى ١٨٨٢ - ١٨٨٣ تتزايد المواقف فى نفس
موبسان . فنقرأ قصص كثيرة حافلة برعب من المجهول (٤٨) .

« كم هو عميق هذا الموضوع اللامرنى ! . إتنا لا نستطيع
أن نعرف ما يدخله من طريق حواسنا غير القدرة ، بأعيننا
التي لا تستطيع أن تميز الكبير أو الصغير ، القريب أو
البعد . سكان عجمة من الهجوم أو سكان قطرة من
الماء ! » (٤٩)



- ٢ -

قصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها في بادئ الأمر ،
ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأي ، فوجد أحد كبار
النقاد يكتب بعد موت موباسان بأعوام قليلة يقول : إن
القصة القصيرة هي موباسان ، وموباسان هو القصة
القصيرة .^(١٠١)

إن موباسان هو - حقا - أول من أعطى القصة القصيرة
شكلا متميزا خاصا بها^(١٠٢) ، لقد لاحظ الواقع بكل
دقائه والخط مآله الأدبية :

هذه هي الصورة التي يبرز عنها الرواد المصريون حين بدأت
صنعتهم بالأدب الفرنسي ، لذلك لن يدهشنا أن تكون أول مجموعة
قصصية عربية^(١٠٣) من تأليف محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢٦) ذات
عنوان يوحى بمح موباسان ، إذ صدرت بعنوان « ما تراه
العيون »^(١٠٤) ، وهو في اعتقادنا عنوان يوحى بالموباسانية إذا ما تذكرنا
أهمية حاسة البصر عند موباسان ، واهتمامه بالملاحظة ولتقاط حدث
الصغير المتصغر ، ليجعل منه مادة قصصية . إذا تذكرنا ذلك ، وأصغنا
إليه دراسة محمد تيمور (بك) للأدب الفرنسي في باريس ، وإعجابه
بفن موباسان عرفنا مدى تأثير هذا الكاتب المصري بالكاتب الفرنسي
الكبير . على أي حال فقد كان محمد تيمور - الذي مات شابا واحدا -
هو اللبنة الأولى في إرساء قواعد القصة المصرية القصيرة ، يقول عنه
شفيق محمود بيمور^(١٠٥)

« مما تبلغ القصة المصرية - على مر العصور - من الجودة ،
ومما ترقى في سلم الآداب العالمية ، فلن ينسى تاريخ الأدب
المصري أن صاحب (ما تراه العيون) كان الطليعة الناجحة
الموفقة لإنشاء قصة مصرية الموضوع ، مصرية الشخصيات ،
مصرية أصيلة في تصويرها عن الروح والجور والمعالم الخاصة
المصرية . »

وعندما بدأ الاتجاه إلى ترجمة الأعمال الأدبية من الفرنسية إلى العربية
في أوائل هذا القرن في مصر ، كان نصيب موباسان من هذه الترجمة
والفرا ، وكان الاهتمام به ظاهرة ملموسة لدى من قاموا بوضع
لقصة المصرية القصيرة ، وإن كانت البداية يمكن وصفها بأنها كانت
تعبيا أكثر مما ترجمته دقيقة ، أو لنقل إنها كانت ترجمة بتصرف كبير
وحرية واسعة . وسير مثال لذلك ما صممه محمد تيمور في ترجمته لقصة
موباسان : « في ضوء القمر » إذ أعاد صياغتها بعنوان : « وفي لمن غفلت
هذا النعم »^(١٠٦) ، وقدم لها بهذه المقدمة : « هذه القصة لموباسان ،
الكاتب الفرنسي الشهير . بكل الحرب أشخاصها ورماسها ومكانها
وموضوعها . محصرا كل شيء فيها ، فلم يبق من الأصل إلا روح
الكاتب ، واتبع الحرب في ذلك خطة تولستوي في قصصه التي نقلها
عن موباسان » ! . تتلذذ إذن رواد القصة المصرية القصيرة على
موباسان ، ونقلت إلى العربية - بشكل ما - بعض قصصه القصيرة ،
وكان لذلك الفضل الأكبر في نشأة وتطور فن القصة المصرية القصيرة ،
وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين^(١٠٧) : « لم تنشأ القصة القصيرة من
أصل عربي كالمقامات والقصص الخرافية ، والحكايات والأمثال
وخرافات والأساطير والوادر ، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوربي
مباشرة »

ولقد بدأت بعض المجلات الأدبية التي تبنى بالترجمة ، في
الظهور ، مثل مجلة البيان عام ١٩١٥^(١٠٨) ، وقدمت فصفا من
« حتى دى موباسان » إلى قراء العربية . ومنذ ذلك الوقت ترجم موباسان
ترجمات عديدة ، وكسبت قصصه انتشارا كبيرا . وقبل أن نخلط
بمجموعة « مختارات » من قصة له ، وارنط اسم موباسان بالقصة
القصيرة :

« ولقد جاءت قصص موباسان مختلفة عن كل ما سبقها من

مها شاب حديث محمود تيمور عن شقيقه من مشاعر خاصة فلن يؤثر ذلك على ما به من صلوق فإن قصص محمد تيمور تتمتع بمقومات البدايه الناحية ، والروح الموبسانى ، فلا استطراد ولا مخيمات لغوية ، وإنما يهتم فيها بالوحدة والتركيز والترايط

وتتكون « ما تراه العيون » من سبع قصص قصيرة هي : في القطار^(٥٧) ، عطلة (الـ منزل رقم ٢٢) ، بيت الكرم ، رحلة طرب ، صدارة العيد ، رى لم حلفت هذا النعم ، كان طفلا فصار شاما . وهذه القصص خليط من الواقعية والرومانسية ، ولا عراية في ذلك فإن الكاتب قد سبل من المدرستين الأدبيتين في أثناء وجوده في فرنسا . فراء ينظر إلى القصيدة بعين الكاتب الواقعي ، ولكنه يتاحيا بقب «عاشق الرومانسى» من قصة (في القطار) راء بصف الطبيعة ويندجيب^(٥٨)

« رى الخديفة لتأيل الأشجار بمجة ويسرة . وكأنها ترقص لقدم الصباح ، وأنا مكتئب النفس ، أنظر من النافذة لحالي الطيبة وأسأل نفسى عن سر اكتئابها فلا أعتدى لشيء . تناولت ديوان موبس وحاولت القراءة .. »

وبعد هذه اللزمة الرومانسية ، يصف الشيخ وصفا دقيقا كنهجرا على عرار الوصف الموبسانى^(٥٩) :

« دخل شيخ من المعممين ، أحمر ، طويل القامة ، نحيم القوام ، كث اللحية ، له عيان لطفل أسفاسها الكسل فكانه لم يستيقظ من نومه بعد .. خلع بركوته الأحمر قبل أن يفرج على المقعد ، ثم بصرى على الأرض لالسا . ماسحا شففيه بمندبل أحمر ، يصلح أن يكون خطاء لطفل صغير .. »

وفى قصة : « رى لم حلفت هذا النعم » ، نرى اللزمات الرومانسية في جمال مثل^(٦٠) :

« وإذا ظهر الشفق غطى الخيل ، ولزعت السماء لوبيا الأحمر قبل الغروب ، عيل لناظر أن هذا الاحمرار هو دموع الليل يودع النهار .. »

ونقدم قصة : « رحلة طرب » ، صورا كاريكاتورية لثمة أشخاص يجلسون على المنهى ، قسب من يضع على رأسه طربوشا تظهر تحته شعرات « كتلك التى أبقنها يد التعيط على دعوس الحث المخططة في دار الآثار المصرية ! » أما الآخر فله وجه « ليس فيه شيء من التناسب بين طول له وعرضه » ، وجهه خليقة بأن يكتب عليها غط ظلت حناوين الأدوار ، فاشبه بمحروى بعض الخرافد في مصر^(٦١) ! أما هاية هذه القصة هي ملاء كتابات قصص موبسان ، إذ تحتتم بهذا التعليق الساخر^(٦٢) :

« انتهى القناء ، وخرجت مع صاحبي ، فسمعت عند باب « القهوة » رجلا يقول : هذا غناء يتعلقه ضحكك وابتناسم . فقلت في نفسى : لقد أعطأت يا صاح ، هذا ضحكك وابتناسم يتخللها غناء ! »

أما محمود تيمور فلا أدل على تأثره الواضح بموبسان - ذلك التأثر الذى أشار إليه هو ذاته في أكثر من مناسبة - من أنه لقب بموبسان مصر ، فعندما نشرت قصة : « الأسفلى ضحائه يطالب بأجرته » . كتبت الجريدة التى نشرت القصة - وهى جريدة الفجر - تحت عنوانها : « بقلم صاحب العزة محمود بك تيمور ، موبسان المصرى »^(٦٣) !

واهتمام تيمور بموبسان وتأثره به بدأ مع بداية اهتمامه بالأدب ، يقول :^(٦٤)

« وأرشدنى شقيقى إلى قراءة ما كتب موبسان ، وقد راقى منه قدرة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة ، مختلفه الألوان ، فيها بساطة وفيها صدق ، وفيها امتلاك لناحية الصباغة القصصية ، وفيها مهارة جمع الأطراف التى يبنى عليها العمل القصصى من أحداث وشخصيات . »

وقصص محمود تيمور^(٦٥) مستفاد من الواقع المصرى مثل : قصة « الشيخ جمعة »^(٦٦) ، وهى قصة ذات صبغة محبة فيها رعاية لاثقة بالتصوير الوصفى على عرار موبسان . كما أن هابنها تأتى على النسق الموبسانى أيضا . وهى تنتهى بتعيين سائر هذه الشخصية الفطرية الراضية ، شخصية الشيخ جمعة .

وقد اختار تيمور هذه الشخصية التى حفظها ذاكرته ، فهو يعرف الشيخ جمعة معرفة حافية وبراء يقدم له الشكر^(٦٧) :

« أحفظ لك في قلبى أيا الرائد في نومك الأبدى بهوده وطمانينة ، كما كنت تهبش في الدنيا بهوده وطمانينة ، أحسن الذكريات ما حيت ، وأفر بما كان لشخصيتك البارزة الماثرة على نفسى من الأثر القوى الذى أنتج لى أول عمل فى حياة الأدب . »

وهو يؤمن بأن الأدب الكبير ، لا يأتي إلا من التعمق في اللون اهل^(٦٨) ، ولن يكون الأديب عالميا إن لم تكن بدايته محلية .

أما قصة : « هم متولى »^(٦٩) هى تقدم أيضا نموذجاً فريدا لشخصية بائع الفول السودانى الذى كان محاربا في جيش المهدي في السودان ، ثم تحول من بائع منجول إلى درويش ، ثم طار صوبه لإفراط العامة في تعظيمه ، فجن جنونه ، وعندما تولى أقاموا له ضريحا مهييا :^(٧٠)

« وأصبح هم متولى بائع اللب ، والفول السودانى وليا من أولياء الرحمن ، تخرج إليه الناس استشفاء لأمرأى أجسامهم وبغوسهم ! »

وتيمور مثل موبسان ، رمم الشخصية الرئيسية رسما واقعيا ، ثم تلمس عقبتها : التطرف والجهل بالدين . ولقد جمع خيوطه كلها حول هذه النقطة حتى أوصلنا إلى نهاية القصة ، من خلال وصف واقعى دقيق ، سواء في تحديد الشخصيات أو الأماكن التى تدور فيه الأحداث . فنرى الشيخ متولى يهايمته الفارعة ولونه الأسمر الداكن ، وعيامة البيضاء الطويلة الصالحة ، وجديده المصفاى الواسع الأكمام ،

وعامة الناس الذين يصدقون بلا وعي كل ما يقوله ، ويريدون عليه .
والسيدة المعجزة الثرية التي تثبت في أنحرىات عمرها برجل صالح ،
لعله يكون وسيلتها للتقرب إلى الله وهي تودع الحياة . ثم نرى من جهة
أخرى براعة تيمور - ابن العنفة الأرستقراطية - في وصف القصر
الفخم الذي بدأ يعاني الشيخوخة والقلم^(٧١)

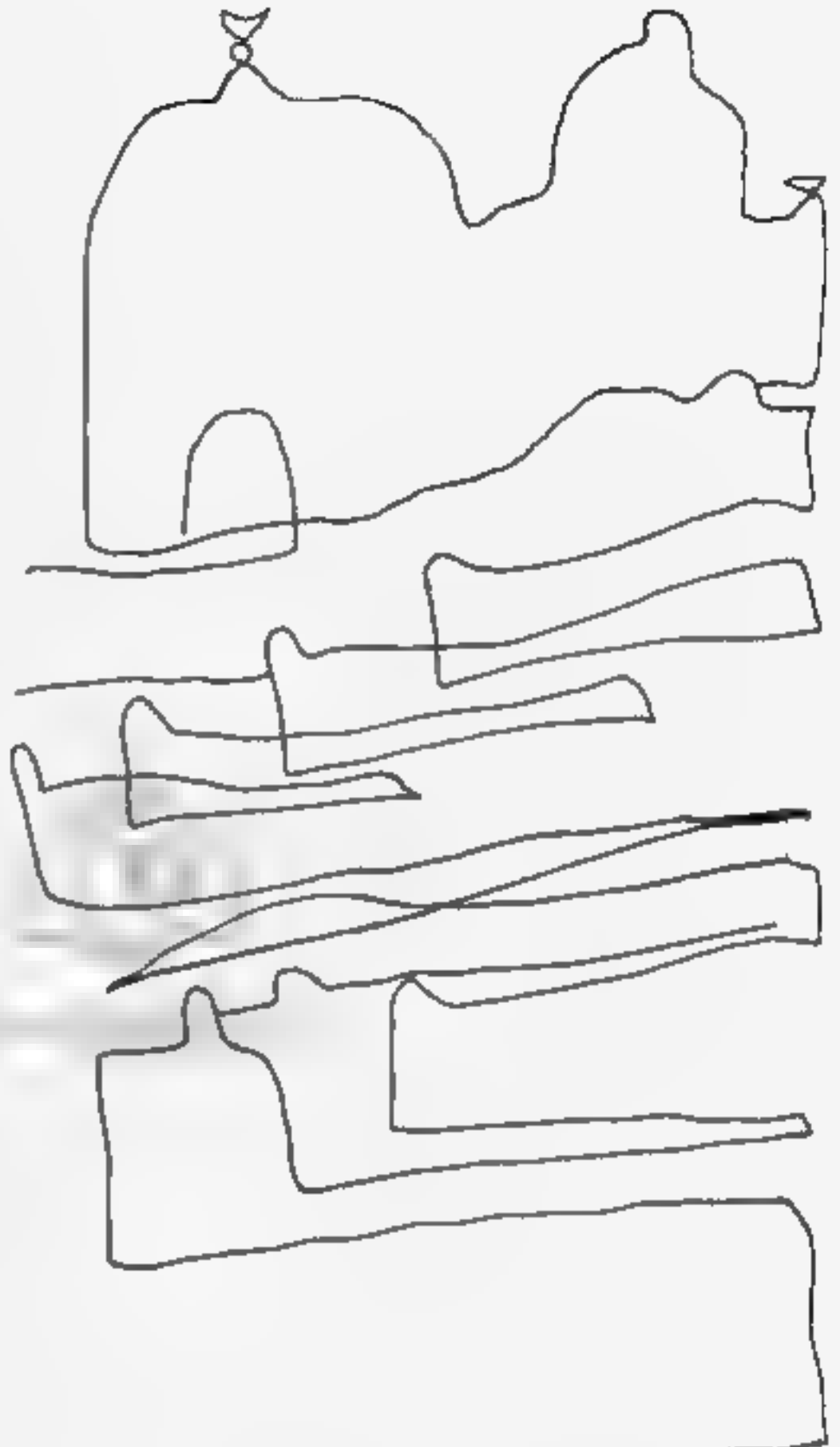
في قصة «شيخ سيد العيظ»^(٧٢) يصور تيمور بيئة الريفية بكل
حشونها وبؤسها تصويراً يندر صدوره من قلم كاتب أرستقراطي الشاة
والحياة مثله ، ولكنه في هذا مثل موبسان فيصورهم بمساحنتهم
وسداجنتهم ومطرنهم . ولكن - أبص - بكل انشراح لكاس^(٧٣) بهم .
والعنف المستر وراء هذه البساطة . فبعدما يتحول إلى الشيخ سيد إلى
جنون حطر . أخذوا يصرونه بقوة شديدة حتى مات . ثم حفروا حفرة
عصبة وأهالوا عليه التراب ، وعندما بنت فوق قبره شجرة جمير ورفة
الظلال بنوا له صريحاً ، وأخذوا يزورونه على مر الأيام ويتبركون به . إن
الشركامن في القلوب ، والعنف عميق في النفوس . هذه هي رؤية
تيمور كما هي رؤية موبسان ، ولا يحتاج الأمر إلا إلى سبب واحد لكي
ينخرج المارد من مكانه فيحتاج كل ما أمامه .

أما قصة : «عائلة سلام باشا» فهي كعص قصص موبسان ،
مصححة مبكية : قصة الثرى الذي قتر على خاتنه ، وكانت تبغ
(زعازيع القصب) في قريتها ، وعندما توفيت وهي تعانى ضحك الفقر
الشديد ، أقام لها جنازة كلفت أموالاً طائلة ، من أجل التظاهر والأبهة .
والقصة بهذا المعنى قرية الروح من قصص موبسان السحر ، فهي تكاد
تغضب منا ابتساماً ، لولا مرارتها .

كذلك نرى كم تقرب قصة (أبو الشواوب)^(٧٤) من روح قصص
موبسان ، فيها يسلط تيمور الضوء على الشخصية من الخارج ، ولكن
من وراء هذا المظهر الخارجى الخش ، ينطق القارئ العوازل النفسية
التي تحرك الشخصية . والقصة أيضاً تنتمى إلى الرؤية المشتركة بين تيمور
وموبسان - السيلين - ووجهة نظرهما في قسوة طبقة الفلاحين وتوحشها
عندما تبغى الشر .

وإذا كان تيمور من أكثر الأدباء المصريين تأثراً بمن موبسان
القصصى ، فإن الموبسانية سادت فترة طويلة أخرى في الأدب العربى ،
وقل أن نجد قصة قصيرة في النصف الأول من هذا القرن لم تتأثر بالرؤى
الفرنسية . وعلى سبيل المثال نرى كانيا مثل عيد الحميد جودة السحار
يكشف عن رؤيته لموبسان ، فيقول عنه : إنه قد حطم القيود
الجامدة ، التي كانت تقيد القصة القصيرة : «فكتب أقاصيص لها طابع
إنسانى خاص . وكان يحافظ فيها على الخيال القوي ، فترجمت
أقاصيصه ، فكان تأثيرها بالغا في كتاب الأقصوصة في العالم أجمع ،
فصارت قبله كل كاتب ينشد التطلع إلى وجه الحياة»^(٧٥) !

وقصص عيد الحميد جودة السحار قصص وصعبة^(٧٦) ، تعتمد
على «الحلوة» الصغيرة الساحرة ووصفه ينسج بالكثير من التمهيلات
الدقيقة . فهو يسهب في الحديث عن عمال الورش المقهورين ، ويصف
صلهم الشاق ، وملاهم الرقة ، ووجوعهم التي يكسوها العار ، ثم
يصف المهنتس :



« في حلتها الحزبية البيضاء ، قد ثبت وردة حمراء في صدره . وكان يرفع يديه بين التينة والتينة ليصلح رباط رقبته الخليل » (١٧٦) !

وعندما يصعب السحار الموظفين فإنه يقترب كثيرا في وضعه الدقيق الموحى من من موباسان ، في مجموعته القصصية : (في الوظيفة) يطالنا بما يحدث في تأدية العمل الحكومي من أسلاك مريضة مثل التعاق والكيد والدس ، نقرأ ذلك في : « على كل لون » ، « على جانب الحكومة » ، « وبذالة » ، « وموظف حرب » .. الخ : كما يرى أثر السخرية الموباسانية واضحة في قصته « مرفى النثر » التي تصور كيف يتصدى معلم جاهل لتعليم التلاميذ ، مرددا عبارة : « كل شيء واضح » ، وأوضح من هذا لا يكون ، هذا المدرس لا يحتاج إلى شرح أو تعليق ! ، ونستمر سحرته في تطوير الحدث فيصور كيف يستخدم المفتش بحيلة مكشوفة . وهنا تبصر سحرته حد المازة ، التي تكبح جماح السخرية ، وتلفت النظر إلى الهوى التي يشير الكاتب إلى تردى « وظيفة » المعلم إليها . ومثل موباسان يستقي السحار بعض موضوعات قصصه مما تنشره الصحف أحيانا من أحداث ووقائع ، ففي مجموعته القصصية « هرات الضباط » ، يرى قصة « لوجه الله » وهي واقعة حقيقية صاغها الكاتب في قصة قصيرة ، تصور لمعارفة الساحرة والقاسية ، بين عطف قاتل محزون على امرأة مسكينة ، وبين قيامه بارتكاف جريمة قتل ، نأرا لروحها دون أجر وهكذا يظل تأثير موباسان سائدا ، وملقبا بظلاله على قطاع من كتاب القصة القصيرة في مصر على الرغم من التيارات الرومانسية والنفسية التي سيطرت على بعض فصاحي الجيل الثاني من كتاب القصة مثل يوسف السباعي ، إلا أن القصة بروحها الموباسانية ظلت المثل الأعلى الذي يطمح إليه أغلب الكتاب في هذا الجيل .

- ٣ -

وعلى الرغم من أن بدايات نجيب محفوظ ببدايات واقعية ، وموباسانية أحيانا ، إلا أن تطوره نحو القصة القصيرة للمعاصرة - وخصوصا بعد أن ثبتت أقدام يوسف إدريس في لغة القصة المصرية القصيرة - كان له تأثير بالغ في تسييد شكل وروح جديدين للقصة الحديثة ، سريعة الإيقاع . ولقد كان ليوسف إدريس الفضل الأكبر في إدخال هذا الإيقاع الجديد - إيقاع اللحظة المتأججة للمعاصرة - إلى القصة المصرية القصيرة . فقد عاشت مصر واقعا جديدا - سواء على مستوى السياسي أو الاجتماعي - وكان لابد أن تظهر ملامح جديدة للقصة . تصور هذا التطور الجديد ذا الإيقاع المتسارع المتجدد . وبانت الموباسانية - سواء في شكلها أو في مضمونها - لا تستجيب استجابة كاملة ، بل لا تعبر تعبرا أمينيا عن واقعا الحديث . فقرأنا ليوسف إدريس لغة الآي آي (١٧٧) ، وبيت من لحم (١٧٨) ، كما قرأنا لنجيب محفوظ شهر النمل (١٧٩) ، ونحت المظلة (١٨٠) ، وأحب فوق هضبة الهرم (١٨١) . فكانت هذه القصص بمثابة تأكيد لشرعية المحاولات التي كان الأدباء الشبان يحاولون شق طريقها في الستينيات ، ونافذة جديدة

واسعة ، فتحت أمام القصة المصرية القصيرة ، لتبتعد بها عن الموباسانية ، وتدخلها في إطار القصة المعاصرة بتداخل أزمته وأحداثها ، واختلاط الموحى واللاوعي وتيارات اللاشعور . وبذكر في هذا المجال - على سبيل المثال - قصص يحيى الطاهر عبد الله : « ثلاث شجرات كبيرة تمر برعافا » (١٨٢) ، « وه الدف والصندوق » (١٨٣) ، « وقصص جمال الغيطاني : « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » (١٨٤) ، « وه ذكر ما جرى » (١٨٥) . وقد تخطت هذه المجموعات وغيرها إطار الواقعية الموباسانية ، الذي بدأ انحصاره منذ أواخر الخمسينيات ، عاليا الساحة الأدبية لتيار الواقعية الجديدة ، التي بدأت بيوسف إدريس - ومن بعده هؤلاء الشبان - والتي عبرت عن الواقع المصري الجديد أصدى تعبير . وتعد هذه القصص علامة أساسية في تاريخ تطور القصة المصرية القصيرة ، وإن كان هذا لا يعنى أن الموباسانية قد عابت تماما عن ساحة القصة القصيرة ، فإزال هالك بقايا من الأجيال الماضية - سواء في مصر أو في فرنسا - لم يهجروا طريق موباسان ، ذلك على الرغم من اجتياح الموجة الجديدة وسيطرتها على مساحة واسعة من الساحة الأدبية ، إلا أنه قد بات من تحصيل الحاصل أن نقرر أن تطور الزمن والمجتمع قد تجاوز الموباسانية - سواء في فرنسا أو مصر - بشوط طويل ، وأنه صار عليها أن تتفتح بهذا الغامض المتناقص يوما بعد يوم من كتاب الأجيال الماضية

- ٤ -

وفي فرنسا تصدر الاتجاهات الجديدة للقصة القصيرة ساحة الأدب منذ زمن أبعد مما رأيناه في مصر ، إذ بدأ رواد هذه الاتجاهات الجديدة يطعمون في الس ، ويتقدمون في لشيخوخة ، حتى تعد الموباسانية رأسا من رواسب عهد خابر . صحيح أنها عبرت أصدى تعبير عن واقع معين لزمن معين ، إلا أنها الآن قد صارت قايلا غريبا للقصة القصيرة .

في فرنسا تصدر آلان روب - جريه القصة الفرنسية ، وتحتل مجموعته القصصية : « صور خاطئة » (١٨٦) مكان الصدارة في عالم القصة القصيرة هناك . وهي مجموعة تستبعد تماما عصر « الحدث » أو « الحدود » في القصة ، وتعتمد أساسا على الوصف - فتحدد الأشياء بكل دقة وتفصيلها : الشكل ، والحجم ، والملمس ، والخواص ولكن روب - جريه لا يجعل هذه الأشياء مظهرية لشاعر الإنسان ، حتى يظل الوصف باردا موضوعيا لا يكتسى بأي مشاعر داخلية . الأشياء موجودة فقط . هذا ما يبرره روب - جريه

« صفا الجو ، والحرر البهار من هباته . انخفضت الشمس وغابت نحو اليسار وراء جذوع الأشجار . ورسمت أشعتها المائلة خطوطا رفيعة مضبوطة تتعاقب على طول البركة مع خطوط أخرى داكنة ، وأكثر اتساعا ، تصطف موازية لهذه الخطوط أشجار كبيرة على شاطئ الماء ، في الضفة المقابلة ، وهي أشجار اسطوانية الشكل ، مستقيمة . جرداء من كل أغصان خضيفة وتمتد ظلها إلى أعماق اللجة فتكون صورة شديدة

اللمعان ، وأكثر وضوحاً من الأصل ، الذي يبدو بالقياس إلى الصورة غير واضح ، بل مهتر... باهت المعالم^(١٧) .

ويوضح عنوان مجموعته القصصية حقيقة مضبوها ، فهي ليست سوى صور حاطمة ، نحاور تسجيل اللحظة الزمنية الفائرة وشيئاً ، وعين الكاتب هنا هي التي تقوم بالمحاولة ، إذ تقتصر الزمن عند لحظة بعينها

أما قصص ناتالي ساروت من رواد هذه الموجة الجديدة - فهي نفوس إلى أعراق نفوس شخصياتها ، وتخلط بين الأزمنة ، فيتداخل الوعي باللاوعي ، وينعكس ذلك كله على لغة الكاتبة ، فري كلمات وجملها ينقصها - بالمتعلق التقليدي - الترابط . وانفعالات ساروت^(١٨) تعبر بطبيعة الحال عن أحاسيس لحظة ، والفقرة التي نوردتها هنا هي قصة قصيرة كاملة من قصص ناتالي ساروت ، أو انفعالاتها ، سريعة الإيقاع ، حاطمة :

« كانوا نادراً ما يظهرون ، بل يقعون في شفتهم ، داخل حجراتهم المظلمة ، وينقبون ، ويتصلون تليفونيا ببعضهم البعض ، يتباحثون ويتناكرون ، ويتلففون أقل علامة وأبسط إشارة ... كان بعضهم يتم بقطع إعلان الصحيفة ، مينا بذلك حاجة أمه إلى خياطة باليومية »

كانوا يتذكرون كل شيء ، وكانوا شديدي الحرص والسهر عليه ، يتناسكون بالأيدى في حلقة محكمة ، ويحيطون به

كانت جميعهم المتواضعة ، ذات الوجوه نصف المظموسة ، والمحممة ، تتعلق به وتحيطه في شكل دائرة

وعندما كانوا يرونه وهو يحرف باستحياء ، محاولاً أن ينفذ من يدهم كانوا يحفظون بسرعة أيديهم اختشابة ويجلسون القرفصاء حوله ، مسلطين عليه نظراتهم التي لا تفر عن شيء بعينه ، ولكنها لا تترزعزج ، وهم يتسمون ابتسامة فيها لمحات الطفولة^(١٩) .

كم هي جميلة هذه القصة عن قصص موبسان ، في يقاعها ، وقصرها ، وجملها المضمومة ، وانفعالاتها !

ولكن كم هو بعيد عصرها أيضاً - بالتشارع المضموم لإيقاعاته وأحداثه وتطوره - عن عصر موبسان .

هكذا تتطور القصة القصيرة ، وقد انحسر عنها ظل للوباسانية ، بعد أن تركت بصمات واضحة على المجال الأدبي ولكن ذلك ولأشك ، يشير إلى ميلاد مدرسة جديدة تعبر عن روح العصر الذي يعيشه .

• هوامش

(١٤) A. M. Schmidt, o. cit., p. 62.

المختاب موجه إلى موريس فوكير بتاريخ ١٧ يوليو ١٨٨٥

(١٥) ربيع قصة الحب Le Corde والنيطان Le Diable

(١٦) ربيع قصة : كرة الشحم . Boule de Suif

(١٧) جوزيف Joseph

(١٨) A. M. Schmidt, op. cit., p. 67

(١٩) René Dumesnil, Guy de Maupassant, éd. Tallandier. Paris 1979. p. 96.

(٢٠) A. Vial, Guy de Maupassant et l'art du Roman, éd. Nizet, Paris 1971. p. 442

(٢١) Flaubert, Lettre à Louis Callet, 16 Janvier 1852. in Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain, éd. du Seuil, Paris. 1963.

(٢٢) هيرميل الصغير Le Petit Fils

الشيخ Le Vieux

(٢٣) «L. Art de la nouvelle moderne» in revue de Littérature comparée. oct. 1950. Cité par A. Vial, op. cit., p. 443

(٢٤) الحفرة Le Trou

(٢٥) نتيجة Service

(٢٦) القصد La Peurure

(٢٧) كرة الشحم Boule de Suif

(٢٨) القصد L'Auberge

د في الحقل Aux Champs

(١) أمال موبسان الكاملة

Guy de Maupassant, Œuvre Complète, 15 Volumes, illustrés, préface et notes de R. Dumesnil. (Librairie de France et Grond 1934-1938). Le 15^e volume contient la correspondance.

(٢) ربيع في هذا المصعد

د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ج ١ . دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٦٨
من ٢٠٠ - ٢٠٣

(٣) د. عز الدين إسماعيل : المرجع ذاته ، ٢٠٣

(٤) مقدمة : Pierre et Jean

(٥) قصة : وحده Solitude

(٦) كان موبسان شديد الإعجاب بفرسيار

(٧) René - Marc Albérès, Histoire du Roman Moderne, Albin Michel, Paris, 1962, p. 59.

(٨) Roland Barthes, Le Degré Zéro de l'Ecriture, éd. Grond, Paris, 1968, p. 59.

(٩) op. cit., p. 60.

(١٠) op. cit., pp. 59 à 64.

(١١) R. M. Albérès, op. cit., pp. 51-52

(١٢) A. M. Schmidt, Maupassant Par lui-même, éd. du Seuil, Paris 1962 p. 61

(١٣) جبل أوريون Mont Oron

(٢٩)

A. Vial, op. cit., p. 444.

(٣٠) راجع في هذا الصدد

A. Vial, op. cit., p. 448-449.

I

La Confession.

(٣١) الاعتراف

Le Fils

(٣٢) الابن

Fina

(٣٣) مبرون ؟

(٣٤) معركة Sedan التي استسلم فيها نابليون الثالث على رأس جيش ثمانية مائة ألف جندي

Sedan

(٣٥) فوق ذلك

(٣٦) كرة الشحم Brode de Soie راجع أيضا

M. C. Sanoquart, Maupassant conteur Fantastique, archives des Lettres Modernes, Paris, 1976, VII, no 163, p. 20.

(٣٧) الأم الوحشية La Mère Sauvage

(٣٨) كرة الشحم هذه الترجمة للأستاذ محمد حمودة ، من كتاب مختارات من - جي دي موبسان - الألف كتاب - عدد ١٥٧ - بدون تاريخ

(٣٩) لصص الشيطان Le Diable والفندق L'auberge

(٤٠) إلى حوار رجل ميت Oupen d'un mort والحرف La Pour - مبرون ؟ Fou

La main و اليد

(٤١ ، ٤٢) المورلا Le Horia

(٤٣) اليد المسبوقة La Main d'écorché La Main

(٤٤)

G. Debaisne, Maupassant Journaliste et chroniqueur, Albin Michel, Paris 1951, p. 23

(٤٥)

CF P. G. Castel, Le Conte Fantastique de uodier à Maupassant, éd. Corti, Paris, 1951, p. 51

(٤٦) مبرون ؟ Fou و المورلا Le Horia

R. Dancourt, op. cit., Figures de Proust

(٤٧)

(٤٨) المؤلفات الكاملة لمحمد تيمور ، ج ١ : بعض الروح الطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١

ولمعه موبسان ، في ضوء القمر Au Clair de Lune نشرت عام ١٨٨٤

(٤٩) د. الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة - دراسة ومختارات ، ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٧٨ من ١٨٩

(٥٠) د. سيد حامد الشناج : تطور في القصة القصيرة في مصر - من ١٩١٠ - ١٩٣٣ دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٨ من ٥٩

(٥١) د. وشاد رشدي : عن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ط ٣ ، القاهرة ١٩٧٠ من ٩٠

(٥٢) عباس خضر : القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٦ من ٧٧ و ٧٨

(٥٣) د. الطاهر مكي - المرجع ذاته من ١٠٨ - وأيضا عباس خضر - المرجع ذاته من ٨٠

(٥٤) محمد تيمور ، المؤلفات الكاملة

(٥٥) محمود تيمور : محلات مؤلفات محمد تيمور السابق من ٢٣ ، وأيضا من ٤٧ - ٤٩

(٥٦) لموبسان قصة بالعنوان نفسه ، وإن كان مضمونها يختلف عن مضمون قصة تيمور

(٥٧) محمد تيمور : السابق : في الظاهر من ٢٢١

(٥٨) المرجع ذاته من ٢٢١

(٥٩) المرجع نفسه من ٢٥٢ .

(٦٠) منه من ٢٤٥

(٦١) منه من ٣٤٧ .

(٦٢) عباس خضر - المرجع السابق من ١٧٧

(٦٣) محمود تيمور : المحطات الأدبية العربية ، مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٧٠ من ١١٧ ، ١١٨ .

(٦٤) باستثناء بداياته الرومانسية : قصة الحب الأولى ، الزهرة المائتة

(٦٥) محمود تيمور - الشيخ حمودة - الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٢٥

(٦٦) محمود تيمور - نفسه ، الطبعة الثانية ، الطبعة السابعة - القاهرة ١٩٦٧ من ١٨

(٦٧) عباس خضر : السابق من ١٧٩

(٦٨) محمود تيمور - هم غزل - الطبعة السابعة - القاهرة ١٩٢٥

(٦٩) السابق : غلام القصة

(٧٠) جي دي موبسان من أصل ميل أيضا

(٧١) أحمد تيمور نظرها تحت عنوان ، صريح الأرمي - الطبعة السابعة - القاهرة ١٩٢٩

(٧٢) يقول تيمور - « عار علينا ونحن في هذه حضنتنا ألا يكون لنا أدب مصري يتكلم بلسانا ومصر من أسلافنا وحواطينا ، ويصف حورلندا ويبتاع أصنق وصف » الشيخ حمودة ط ٢ من ١٠

(٧٣) محمود تيمور - أبو الثوارب ط ٢ مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٦٦

(٧٤) عبد الحميد جودة السحار : همزات الشياطين - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٧ من ٢٣٧

(٧٥) انظر : قصة : « عربى القشة » ، من مجموعة في الوظيفة - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٧

(٧٦) قصة : « دأمة » من مجموعة في الوظيفة

(٧٧) يوسف إدريس : لغة الآلى آى : دار العودة - بيروت ١٩٦٥

(٧٨) يوسف إدريس : بيت من غم - عالم الكتب - القاهرة - ط ١ - ١٩٧١

(٧٩) نجيب محفوظ : شهر العسل - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧١

(٨٠) نجيب محفوظ : تحت المظلة - مكتبة مصر - القاهرة ط ٤ - ١٩٧٦ .

(٨١) نجيب محفوظ : الحب فوق هضبة الهرم - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٩

(٨٢) يحيى الطاهر عبد الله : ثلاث شجرات كبيرة تمر برطالا وشجرت مقفلة في مجالات روز اليوسف ، والكتب ، والمجلة

(٨٣) يحيى الطاهر عبد الله : الهدف والصندوق - دار الحرية - بغداد ١٩٧١

(٨٤) جبال الميطالي : توراتي شاب طالى منذ ألف عام - مكتبة مدبولي ط ٣ ، بدون تاريخ (الطبعة الأولى بتاريخ ١٩٦٩)

(٨٥) جبال الميطالي : ذكر ما جرى - مكتبة مدبولي - القاهرة ط ٣ - ١٩٣٨

(٨٦) Alain Robbe-Grillet, Instantanés, جريبه ، صور خاطفة ترجمة د. نادية كامل ، نشرت مطبعة في : الكاتب ١٩٧٩ / ٤ / ٨ ، وانشاء ١٩٧٥ / ١٠ / ٣١ ، والتبديل ١٩٧٧ / ٩ / ٤

(٨٧) ثلاث رؤى معكوسة ، من مجموعة : صور خاطفة

(٨٨) تاتال ساروت : اتصالات - ترجمة كهنى العشري ، الطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة

(٨٩) منه - القصة رقم ٢٤

القصة القصيرة

الشكل التقليدي



الأشكال الجديدة



« إن من يكتب اليوم لابد أن يكون مخنونا أو جسورا أو وقعا أو غيبا ! فبعد كل هؤلاء الأساتذة العباقرة ماذا تبقى لنا أن نفعل ؟ ماذا نقول بعد كل ما قيل ؟ من من يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة لا يوجد مثله في كتاب ما ؟ »^(١)

هذا ما كتبه جي دي موباسان في سبتمبر ١٨٨٧ معلنا بكل تواضع أن الكاتب بشراحيانا بالمعنى أمام أنسانية من سبقوه فيخيل إليه أنه لن يجد جديدا يضيفه . ويعترف موباسان بفضل أستاذه فلورييه عليه . ويفخر أنه كان التلميذ الذي يحترقه هذا الروائي العظيم ، وشجعه على الكتابة وتسمية مؤامره « كل حصة على الابتكار فائلا » . « إن أي شيء منها قل شأنه يخترق على جانب مجهول ، علينا أن نكتشفه . عندما نريد تصوير نار مشتعلة أو شجرة في سهل فلنقف أمام هذه النار وهذه الشجرة حتى لا تشبه عليها بأى شجرة أخرى أو أى نار أخرى وهكذا يكون الابتكار . »^(٢)

لقد حاول موباسان أن يخلو حلقه أستاذه ، فيحرص في النفس البشرية مصورا أدق حلقاتها ، ويهتم مثله بمن الكتابة ليحصل إلى الكلمة الفريدة المعبرة ، والإيقاع الموسيقي الذي يجعل من السطر قطعة شعرية بديعة . ولكن موباسان سلك دربا آخر . وإذا كان فلورييه يعد من أعظم كتاب الرواية في فرنسا بل في العالم فإن موباسان - بالرغم من رواياته الست « حياة » ، « Une Vie » ، « بل آمل » ، « Bel Ami » ، « مونت أورويل » ، « Mont Oriol » ، « بيروجان » ، « Pierre et Jean » ، « قوى كالموت » ، « Fort comme la Mort » ، « قليا » - قد اشتهر كرائد القصة القصيرة . لقد ترك أكثر من

للاغائة قصة قصيرة ، ترجمت إلى معظم لغات العالم ، وتعتبر قرائا إنسانيا من ناحية ، وروايق صادقة عن الحياة في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر من ناحية أخرى . يضاف إلى ذلك أن هذه القصص كانت بمثابة المدرسة لأجيال من كتاب القصة القصيرة .

آمال فريد

عبد القدوس ، ويوسف إدريس هذا الخيل لا ينكر فصل إدجار آل بوش أو موباسان عليه . ولقد كان محمود تيمور يفخر كل الفخر عندما أطلق عليه التقاد : « موباسان القصة العربية » . إن الانفتاح على العالم الخارجي ، التعرف على تيارات الفكر العالمي ، واكتشاف الأشكال الأدبية الجديدة ، والتطور المستمر في التكيف ، يضيئ ثراء على أدبنا العربي ويفتح أمامه الآفاق الرحبة ، أدق التجديد والتوير

وود ان ندرس في هذا البحث ، الانفتاح على الثقافة العربية في محال القصة القصيرة ، كي نتبع تطورها من الشكل التقليدي لموباسان

وهكذا نرى أن هذا الكاتب الكبير الذي تأثر بمن سبقوه ، وتلمذ على أيديهم ، واعترف بمصلهم عليه ، أثر بدوره على من كتب القصة القصيرة في فرنسا والعالم ، بل في عالمنا العربي بوجه خاص . وإذا كان موضوع التأثير يعتبره بعض موضوعا شائكا ، كي ينموا نهمة التأثير « لأحرير نفوسهم » نحن حيل بلا أساتذة ، فإن تأثير الثقافة العربية بعامة ، والقصة القصيرة الفرنسية ورائدها موباسان خاصة على مشاة لقصة القصيرة العربية لم يعد موضوع جدال . فإلى جانب إجماع التقاد والدارسين على ذلك ، نجد أن جيل رواد القصة القصيرة أمثال محمود تيمور ، ويحيى حقي ، وعجيب محفوظ ، ويوسف السباعي ، وإحسان

إلى ما وصلت إليه من أشكال جديدة على يد جيل ٦٨ ، كما يسمون أنفسهم ، أو أدياء الستينيات - وهو المصطلح الذي لا انتشارا وسعا - من أمثال جمال الغيطاني ، وإبراهيم أصلان ، وإدوار الخراط ، وبهاء طاهر ، ونجوى الطاهر عبد الله ، وعبد طويا ، وعبد الحكيم قاسم ، وصنع الله إبراهيم . وسنركز في هذه الدراسة على الشكل في القصة . صحيح أنه لا يصح - في أي عمل فني - أن نفصل بين الشكل والمضمون ، بوصفها كلا لا يتجزأ ، في «سيرة العمل الأدبي» ولكن التطور الذي طرأ على القصة القصيرة أكثر وضوحا على المستوى البالي والتكبيك القصصي .

وسوف يتناول الجانب التطبيقي لهذه الدراسة قصة لنجيب محفوظ بوصفها نموذجاً للشكل التقليدي للقصة ، ثم يتناول غودجين من جيل الستينيات ، وقد اخترنا اثنين من أفضل من يمثل هذا الجيل وهما إبراهيم أصلان وإدوار الخراط .

...

أولاً - موباسان والشكل التقليدي للقصة القصيرة :

تعتبر قصص موباسان بالشكل الكلاسيكي التقليدي ، أي أننا نجد أن بنائها هو نفس بناء المسرحية الكلاسيكية بأجزائها الثلاث : المهيود ، والعقدة ، والنهاية Exposition Moral Dénouement وهو ما كان يسمى أيضاً بالبناء الهرمي حيث تقابل قمة الهرم ذروة الحركة الدرامية أو العقدة التي يشترك فيها الصراع داخل الأحداث . ولم يأخذ موباسان عن المسرحية الكلاسيكية شكلها فحسب بل نجد في كل قصصه ورواياته - تصويراً دقيقاً صادقاً للشاعر الإنسانية بكل تناقضاتها ، تصويراً يتجاوز الزمان والمكان ، مما يجعل هذه القصص ، بما فيها من شمول ، تنتمي إلى التراث الإنساني .

وأول ما تلفت نظر دارس نشأة القصة القصيرة العربية هو هذا الشكل الموباساني الذي تجده في إنتاج جيل رواد القصة القصيرة ، مع ملاحظة أن كل واحد منهم قد أصبى حبه المعنى على ما أخذ من خصائص ، وتميز بأسلوبه الخاص .

ومن عديد هذا الإنتاج القصصي الرائد قصة نجيب محفوظ «بذلة الأسير» ، وهي من أول مجموعة قصصية نشرت له ، عام ١٩٣٨ بعنوان «فلس الجنون» ، ولكن الطريف أن هذه القصة قد أضيفت إلى طبعة متأخرة لهذه المجموعة ، لأن القصة نفسها نشرت لأول مرة في مجلة الرسالة في العدد ٤٤٦ بتاريخ ١٩ / ١ / ١٩٤٢ م .

إن «بذلة الأسير» قصة قصيرة جداً ، تقع في أربع صفحات . وإذا كنا نشير إلى هذا القصر الشديد فذلك لأن الإيجاز - على عكس ما يقوله البعض عن «قصر القصص» - لدى كاتب القصة القصيرة - يقترن بتردد المصنوع ، ليبرهن على تمكن المؤلف من أدوات التعبير .

والصفحة الأولى من هذه القصة بمثابة المهيود l'exposition ، أي الجزء الأول في البناء الهرمي الذي نكلما عنه . ويقدم لنا الراوي - فيها - بطله جحشة ، فنعلم من الجملة

الأولى اسمه ومهته ومسرح الأحداث «كان جحشة بائع السجائر أول السابق إلى محطة الزقاريق حين اقترب ميعاد قدوم القطار» (ص ١٥٦) لقد احتار المؤلف بطله المتواضع الذي ينتمي إلى طبقة الكادحين المطحونين مما يربط بينه وبين هذا الحيوان المتواضع المطحون الذي يثير السخرية . المحشش وهو يبيع السجائر ، أي أن له عملاً بسيطاً لا يكسبه سوى قوت يومه ، وذلك في محطة الزقاريق مسرح أحداث الدراما التي سوف يشهدها . وتجربنا هذه الحلقة الأولى أيضاً - أن جحشة كان أول من هرع إلى المحطة عند وصول القطار ، مما يدل على أنه رجل يميل على عمله في نشاط لامت إن كل هذه المعلومات تصل إلى المثق في جملة مقتضبة بدأ بها المؤلف قصته . ولكن برغم إقبال «جحشة» على عمله فإنه وكفالية الناس برم حياته . صاعط على حظه» (ص ١٥٦) إنه يسمى عملاً أفضل ، ويتوق إلى حياة أرعد ، فهو يعلم أن يكون سائق سيارة أحد الأسياء ، وذلك لكي يرقى بمستواه الاجتماعي ، فيليس بس «الأمدية» ، وبأكل أكل «الحيوات» اللذيذ ، ويقتصر عمله مع سيده على مجرد التزود والذهاب إلى أماكن اللهو . ولكن - إلى جانب هذه الأسباب البديية - هناك أسبابه الخاصة ودواعيه الخفية لا يثارها هذا العمل (ص ١٥٦) . إن جحشة يحب وفان حتى قلبه أمام محاسن «نوبة» ذات العيون لسود التي تعمل حادمة عند المأمور وقد رآها تتبسط في الحديث مع سائق أحد الأسياء ، بل سمعه يقول لها «سائق قريب ومضى الخاتم» ، فأحس العيرة تنبهه نهشاً موجعاً . «وكان به من عينيها السوداءين أوجاع وأمرأته» (ص ١٥٦) . وعندما اضطر جحشة طريق بوية ووعدها أن يأتي هو الآخر معه الخاتم نظرت إليه نظرة احتقار قائلة «هات لك قبقاب أحسن» (ص ١٥٦) . وكأن نظرة بوية إليه هي التي جعلته ينتبه إلى ملابسه الرثة وقدميه الخافيتين المبطنتين . فادرك - عندما رأى نفسه يمينياً - أن مظهره هام جداً ، وأن هذا المظهر هو الذي سيقرده إلى قفياً ! وأصبح تغير المظهر - ومن ثم المظهر أقصى أمان جحشة . وهكذا قدم لنا المؤلف في هذه الصفحة المهيودية بطله جحشة بطوروه الاجتماعية والطبقية ، بنظماته وأحلامه ، أي الجوانب الخارجية والداخلية لبطله .

وبدأ الجزء الثاني في البناء الدرامي للمقدمة Le Noeud مع دخول القطار إلى محطة الزقاريق . ويدهش جحشة حين يرى وجوه الركاب ، وكانت وجوها غريبة ، دليلة ، منكسرة ، وحراسها مسلحين على الأبواب ، ويعلم جحشة أن هذه الوجوه لأسرى إيطاليين يساقون إلى المعتقلات . ويصاب جحشة بحيرة أمل ، إذ كيف يمكن هؤلاء النساء أن يشتروا سجناءه ؟ ولأن هؤلاء الأسرى يساقون من الحرمان الطويل ، ولأنهم «خرمانين» ويحطمون بالحصول على سجناء مها كانت الوسيلة ، فتفت ذهن أحدهم عن حل بارع : حرص على جحشة سترته مقابل عشر حلب سجناء ! ولكن هذه المقايضة لا تتم بسهولة فقد بدأ الصراع بين جشع جحشة وسهم الأسير الإيطالي ورجسته المحسومة في أن يلتحق سجناءه أكل واحد منها يريد أن يتغرق على الآخر . الأسير يريد أكبر عدد من حلب السجناء وجحشة يريد أن يحصل على الجاكيت - حلم حياته - بأقل خسارة ممكنة . وحيث أن جحشة في موقف الأخرى فقد

تهديداته الخارسة ! واعتمدت نفسه أساساً على الإيماءات والإشارات ، ولذلك كانت تصلح ، ببيكلها للسرحى هذا ، نموذجاً للتمثيل الصامت «البانتوم» Pantomime فحولت - في أول مهرجان عالمي للتليفزيون - إلى تمثيلية صامتة ، وقد قالت ، عن جدابة ، الحائزة الأولى في هذا المهرجان تحت اسم «المعطف» .

وعلى غلط هذا الشكل التقليدي الموباساني كتب رواد القصة القصيرة فأدعوا روائعهم وأثروا الأدب العربي بإنتاج وافر مفرد . ولكن بدأ التناقض في نهاية الخمسينيات ، وإن كان بعضهم قد بالغ في التشاؤم ، يطعنون عن لزومة في الفكر بعمامة وقدحور في القصة القصيرة بحاجة ، وذهب البعض إلى التباكي عليها وكتابة المراثي ، وبات والمصحا أن القصة القصيرة في حاجة إلى دعاء جديدة وإلى تغيير في الأشكال وتطوير في التكنيك . وبدأ كتابنا الكبار أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف الشاروني في تجديد وسائل تعبيرهم ، كى يراكموا التطورات العالمية . ولقد أثر هذا الجدل من الكتاب في جبل كتاب السنينيات . كما نجد في إنتاجهم جميعاً أصداً لما ورد عليهم من الغرب من مؤثرات

• • •

ثانياً - جبل السنينيات والرواية الجديدة Le Nouveau Roman

إن دارس الأدب المقارن يستوقفه التألف المفكرى والروحي والتقارب الثقافي والحسنى اللذين يربطان بين الكتاب والعناوين بنفس النظر عن لغتهم وقوميتهم . إذ حين يعبر عن مشقة والهمم الأزمات ، وحين يرى من حوله تصدع الأبنية الثقافية والاجتماعية ، وامسار القيم وانقلاب المعايير ، يشعر أن عليه أن يكون وجدان أمة ، ولا يعبر عن ذاته فحسب بل عن الجماعة التي ينتمى إليها ، وهذا في أي مكان وأي زمان .

فالضمون واحد إذن ، لأن الأفكار والمشاعر الإنسانية واحدة تقريباً ، يعيشها الكاتب سواء أكان اسمه نجيب محفوظ ، أو كامو . أو يوسف إدريس ، أو كافكا ، أو إحصان عبد القوس ، أو هيمسجواي . لذلك فأنظر الغرب بلفت النظر ، خصوصاً على مستوى الشكل وأدوات التعبير .

إن أعطاء نقدية ممتازة ومتعمقة درست أثر كامو وكاموك على كتاب عامة وعلى كتاب جبل السنينيات بخاصة . وبخاصة أحدهم لميسو Meusault - بطل «العرب» في كثير من القصص القصيرة . وإن تعددت أوجههم أو تنوعت أساليب تقديمهم بغير «ميسو» في كل الأحوال عن اغتراب للثقافة وعمرته داخل محضه ورفضه هذا المجتمع الذي يسوده العيب . ويرى القاد في فرنسا أن كامو Camus قد تأثر - بدوره - في رواياته بكتاب الروائيين الأمريكيين من أمثال هيمسجواي Hemingway وهوركنر Faulkner وشنايسن Stienbeck فأخذ عنهم التكنيك القصصى الجديد .^(١) كي أن مشاهد انقصه في رواية «الغريب» L'Etranger تحمل أصداً من رائحة كافكا «القصص» Le Procès

تشدد في المساومة وأمعن في إثارة الحدى بالتحسين أمامه في تلدد .. وأخيراً ظهر بالمحاكاة مقابل علتن من السجائر . وعندما رور جحشة «المحاكاة» في سعادته لوتست لعبه صورة نبوية في ملاءمتها للثقال فقال متعجباً : لو ترائي الآن ؟ (ص ١٥٨) إذ كل أصال جحشة وأفكاره تتمحور حول نبوية . ولا ينقصه - كى ينال إعجابها - سوى البطلون لدى يسوى بينه وسائق اليه المتاهى ببدلته الكاملة . وهرع جحشة نحو القطار ، فالوقت يجرى والقطار على وشك السير ، وظهر بالبطلون مقابل عتبة واحدة من السجائر هذه المرة ، وكاد يطير من الفرحة وهو يرتديه . وناسف أن هؤلاء الأسرى لا يرتدون الطرايش ! وعندما عث عن زبون آخر يحصل منه على حذاء لقدميه الحائتين سمع صفاره القطار . وفهم أنه سوف يتحرك دون أن يظهر بصالته المشوذة .

وهنا ، وقد بلغت الأحاسيس والانفعالات ذروتها (ولا نقول تشابكت الأحداث ، فلا أحداث في هذه القصة على الإطلاق ، وإنما بدور كل شيء في داخل الأبطال) تصل إلى النهاية Le Dénouement

يتحرك القطار ، وينظر إليه جحشة بأسى لأنه يأخذ معه حذاء أحلامه . ولكن أحد الحراس يلمح جحشة وهو يمشى مختالاً بجذلة الأسير فيأمره أن يصعد فوراً ويهدده ويتوعدده ، ولكن جحشة لا يهتم الإنجليزية ولا الإيطالية ، ويعتمد عن الحراس موباً إياه ظهره ، وهو يقلد حركاته في استهزاء ، لما كان من الحراس إلا أن أطلق عليه السر . - «ودوى عزيم الرصاصه يصم الآذان وأغصينا صرخة ألم وفزع . وتصلب جسم جحشة في مكانه لفظاً للصندوق من يدها وتناثرت علب السجائر والكبريت . ثم انقلب على وجهه جثة هامدة» (ص ١٥٩) .

هكذا سحر لقدر من جحشة : في بصع دقائق حصل على البذلة التي تحق أحلامه وتفتح له الطريق إلى قلب نبوية ، وفي ثوان معدودات أصبحت نفس ابدة حياته ومعها كل أحلامه .. ومن هذا التحليل نرى انطباق الشكل التفضيدي الموباساني للقصة القصيرة على هذه القصة ونصف إلى ذلك قاعدة الوحدات الثلاث La règle des trois unités التي تتميز بها المسرحيات الكلاسيكية ، فالقصة تدور في مكان واحد : محطة الزقاريني (وحدة المكان) ولم تستغرق دراما الأحداث سوى خمس عشرة دقيقة يتوقفها القطار في المحطة (وحدة الزمان) ، أما من حيث وحدة الحدث فالصراع كله صراع أطباع بين جحشة والأسرى الإيطاليين . صراع بين حرمان جحشة الاجتماعي وحرمان الأسرى الحدى . ويبدو جحشة البطل الظاهر الذي يتغلب على الأسرى بدهائه فيصل إلى تحقيق كل مطالبه . ولكن القدر يتغلب على الجميع في النهاية . ويعد الكاتب بالفاظه المتساء هذه النهاية للمساوية ، فكيف يمكن لأي قارئ أن يسي منظر جحشة وقد سقط جثة هامدة على علب اسجائر البعثة التي كانت سبب سعادته وموته في آن واحد ؟^(٢)

هذه القصة المشحونة بالأحاسيس لم يكن فيها حوار تقريباً . وليس هناك أي لغة مشتركة بين جحشة والأسرى الإيطاليين . وإلا لهم

ولكننا نود ، في هذه الدراسة ، أن نترك أثر كامو وكافكا والكتاب الأمريكيين لتتبع أثر الجيل الذي يليهم من كتاب الرواية الجديدة في فرنسا *Le Nouveau Roman* على جيل الستينيات في العالم العربي

وبادئ ذي بدء نلاحظ أن هذا الجيل من الكتاب يطلق على نفسه «جيل ٦٨» ، وفي هذا إشارة واضحة إلى مأساة ٦٧ التي عاشها كتاب هذا الجيل ، ومعظمهم في شرح الشباب ، عززت كيافهم وأعظمتهم - وهم في أشد حالات اليأس والإحباط - العزيمة على مواصلة المسيرة والمشاركة في معركة التحرير والبناء . إذ لم تعد الحياة بعد ٦٧ كالحياة قبل ٦٧ في العالم العربي بعامة وفي مصر خاصة . لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يعبر عن مرارة الشباب وضبابه في الحاضر ، وعن تطلعه وأحلامه في المستقبل ، وعن إصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاور التجربة المريرة (١)

وأعلن هذا الجيل من الكتاب الثورة على كل ما هو تقليدي وكلاسيكي . وتأكد «الشعر الحر» ومضى إلى الأمام رافضا كل القيود التي تكبل الشاعر ، وأصبحت إلى الأسماء اللمعة ، مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، أسماء أخرى مثل أمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة وفاروق جويدة وغيرهم .. وقابلت هذه الثورة في الشعر ثورة أخرى في القصة القصيرة عندما التفاد به الذين كانوا قد نعوا - بهذا الجديدة ..

وقبل أن ندرس إلى أي مدى تأثر كتاب القصة القصيرة العربية بـ «الرواية الجديدة» *Le Nouveau Roman* سنستعرض بإيجاز ملامحها وملابسات ظهورها في فرنسا .

ظهرت الرواية الجديدة في فرنسا خلال الخمسينيات . ومن أول الروايات التي تنسب إلى هذه الحركة الأدبية رواية المباحات *Les Gommes* التي كتبها آلان روب جرييه *Alain Robbe Grillet*

وقد ظهرت عام ١٩٥٣ . وفي نفس العام أصدرت ناتالي ساروت *Nathalie Sarraute* «مارترو» *Martrean* وفي العام التالي ١٩٥٤ صدر ميشيل بوتور *Michel Butor* «ممر ميلانو» *Passage de Milan* وفي ١٩٥٥ صدر لروب جرييه *Robbe Grillet* رواية «البصائر» *Le Voyeur*

وفي عام ١٩٥٦ صدر لـ بوتور «الحدود» *L'Emploi du Temps* . وقد نال في عام ١٩٥٧ جائزة

«رندود» *Renaudot* عن روايته الشهيرة *La modification* «التحول» وصدر لروب جرييه *Robbe-Grillet* في نفس السنة رواية «الغيرة» *la Jalousie* وقد أصدرت ناتالي ساروت «القبة السماوية» *le Planétarium* عام ١٩٥٩ . ونلاحظ من هذه التواريخ أن أثر هذه الحركة الأدبية قد وصل إلى مصر بعد حوالي عشر سنوات وهذا ما يحدث دائما في تاريخ الأدب . إذ تبين أي ثورة أدبية أقدمها في بلدها أولا قبل أن يصل أثرها إلى الخارج . وقد صر هؤلاء الكتاب في كتاباتهم النقدية ثورتهم على الرواية وإصرارهم على

التغيير بعد أن أصبح هذا التغيير حاسة ملحّة وليس مجرد رغبة في ابتكار أشكال جديدة .

ولقد شغل هذا التغيير كل المستويات . فالكتاب المحدد يرفض البناء التقليدي للرواية وتسلسلها الزمني الذي يتمشى مع أزمة تدلج في نفس الشخصية المحورية حتى اعراج الأزمة أو موت البطل . وأصبح بناء الرواية «سيميوتيا» ، بمعنى أن أجزائها تتداخل مثل نبات السيمفونية ، ويتشابك فيها الماضي والحاضر والمستقبل في ضميرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحداث . وكثيرا ما يختلط عليه الأمر ، فالكتاب يعتمد أن يصحبه في هذا الية ويتركه يتحسس طريقه وحده . والروائيون المحددون يرفضون الشخصيات ، لأن عالمهم يمتلئ بالأشياء . ولأن هذه المدرسة تسمى نفسها مدرسة النظرة *Ecole du regard* فإن

الكتاب بصورون «الأشياء» تصويرا موضوعيا ، يكاد يكون فوتوغرافيا لا يفضل أدق التفاصيل ، تصويرا يصنع على هذه الأشياء - صورها يعوق حضور الشخصيات التي تبدو باعثة ، لا روح فيها . وحين تتلاشى أهمية المرد وتغنى الأشياء على الواقع يصبح هذا الواقع غير إنساني ، وكثيرا ما لا يهتم الكاتب أن يعطى لشخصياته أسماء . وللتعبير عن هذا الواقع الخالي من الانفعالات يتحتم أن يستخدم الروائي أسلوبا تقريريا خاليا من أي اتصال وأي نفس ، وأن يتق - من اللغة - لألفاظ البعيدة عن الأشكال البلاغية ، وعن الصفات وعن الأفعال التي تنم عن المشاعر .

وتحدث الرواية الجديدة - أيضا - إنقلابا في العلاقة بين القارئ والكتاب ، وبعد أن كان القارئ يحاول أن يجد ذاته في شخصيات الرواية أصبح عليه - بعد أن فقدت هذه الشخصيات أهميتها بل كيانها - أن يجد ذاته في الروايات نفسه ، وأن يشاركه في عمله الخلاق . ويقول روب جرييه في هذا الصدد : «يعلم المؤلف اليوم حاجته الماسة لأن يشاركه القارئ مشاركة عملية ، واضحة وحلاقة ، إنه يطلب منه أن يشاركه في عملية الخلق ، أن يتجرع بدوره العمل الأدبي والعالم وأن يتعلم ، هكذا ، أن يخرج حياته الخاصة » . أما ميشيل بوتور *Butor* فيقول في كتابه النقدي الرواية كبحث *Le Roman comme recherche* «إن الرواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث» ، فهي عملية تنقيب واستكشاف للمجهول .

ونكتفي بهذا التقديم الموجز لأهم ملامح الرواية الجديدة في فرنسا كي نستعرض - في الجزء التطبيقي من هذه الدراسة - أثرها في إنتاج جيل الستينيات من كتاب القصة القصيرة

(أ) «التحرر من العطر» لإبراهيم أصلان

قبل أن ندرس قصة التحرر من العطر - التي صدرت في مجموعة إبراهيم أصلان القصصية «غيرة النساء» عام ١٩٧١ عن الطبعة العامة للكتاب - نود أن نتجول في عالمه لتعرف على الملامح العامة لهذا العالم الغريب ، الذي يبدو غير واقعي لبعده عن الحياة الروتينية اليومية . إننا نعيش - في هذا العالم - واقعا كابوسيائيا كله معاناة ، تتكرر فيه الأحداث في رتابة تثير الملل ، وكأن الزمن قد توقف (الساعة متوقفة - مثلا - في نصي «الرغبة في البكاء» و«الملك القديم» وإحصرت الحياة ومعها

حرارة الأحاسيس واضطراب العواطف . وما أقل تعبير الديكور في هذه المجموعة ، إذ نحن - في أغلب الأحيان - في أرض حراب جرداء (وكأنها ترمز إلى العدم) أو في مقهى في حي شعبي صمت ماصده القذرة على الرصيف ، أو في شارع صيق ملئ بالتراب حيث يتجاذب صديقان أحراف الحديث ، بجوار ما تبقى من آثار ملهى قديم ، أو في حجرة على سطح أحد المنازل .

أما شخصيات التي تعيش في هذا العالم الذي لا روح فيه فهي مجرد أنماط لا وزن لها ولا أهمية . إن الكاتب لا يعطي أسماء ، تماماً كما نجد في الرواية الحديثة Le N. Roman . وأحياناً يهرق بينها على أساس مظهرها الخارجي . هدى الحبل في مواجهة السمين ، مثلاً ، ويقتل الكاتب نظر القارئ إلى الجانب الجسدي للشخصية متعمداً أن لا يعطي أهمية للجانب السيكولوجي . وشخصيات إبراهيم أصلان سأت أحبة ، تصيب بكل ما فيها من تعاسة ورتابة وحيث . وهي لا تتعدى بعض المقادير المتكررة ، لها الراوي ، وهو شخص يصور لنا ، موضوعية ، ما تقع عليه عبه دون اعمال . بعد أن وصل إلى حالة من اليأس واللامبالاة . وهناك شخصية الصون ، الذي يبدو في منتهى لوزانة ولكياس ، ويستمتع بأدب إلى حدته حتى تصدر منه في نهاية قصة حركة غير متوقعة تكشف عن هذا الحيوان ، كأن يتحرك حتى ملاسه فجأة ! ويمكن تفسير هذه الرغبة في التعمق بأنها نتيجة من الرقص لهذا العالم القائم والاحتجاج على الواقع المرير ، كما أنها تكشف عن الحاجة إلى الرجوع إلى رحم الأم حيث الحنان والدفء ، وهو ما نفتقده في هذا العالم القاسي . وأحياناً أخرى يأخذ ونحن للواقع والاحتجاج عبه صيغة الانتحار ، كما حدث للتاجر المعجوز عم مروق داخل دكانه (في قصة «الوم في الدخول») . ولأن هذه الشخصيات مجرد نماذج نمطية يلتقي بها دائماً فقد أخذ بعض النقاد على إبراهيم أصلان أن كل كتاباته تكاد تكون قصة واحدة كبيرة ، تتكرر فيها الأحداث ، وتتردد فيها النهايات داخل نفس العالم القائم . ولكن هذا حال كبار الكتاب المعاصرين في فرنسا ، ونسوق - هنا - بعض ما قالوه عن كتاباتهم . يقول جيان كيرول Jean Cayrol : «إن الروائيين لا يبتعدون عن إعادة كتابة أول رواية لهم» (٧) وحان كيرول ووالى معاصر ، ما يزال حياً ، تأثر بأحوال الحرب العالمية الثانية التي ذاق فيها الحياة في معتقلات النازي ، حيث يفقد الإنسان آدميته ويخسر كليته إلى . إن هذه الفترة العصيبة التي عايد بعدها كيرول إلى الحياة ، مثل العازر ، قد تركت أثراً غائراً في حياته ومؤلفاته ، حيث تتردد نفس النهايات في إصرار . أما Butor فهو يؤكد «عندما نستعرض الكتب التي سبق أن ألفناها نجعل إلى أنها تكاد تكون متشابهة» (٨) وإن دل هذا على شيء فهو يدل على أن الكاتب لا يمكنه - أحياناً - أن يتحرر من أفكار تزدحم وتسيطر عليه ، مما يؤكد الأثر الذي يتركه في القلم . وهذا - دون شك - الانتطاع لدى قراءة إبراهيم أصلان

وإذا كانت الشخصيات في عالم أصلان مجرد أنماط تتكرر ، فالأهمية الأولى تكون للأشياء ، كما رأينا عند كتاب الرواية الحديثة . إن المؤلف يصعب لنا ، لأشياء والعالم الخارجي وصفاً دقيقاً . ويلتفت تفاصيل الأشياء

كما تلتقطها عدسة الفوتوغرافيا الباردة ، وهو يستعمل - في هذا الوصف المحايد الذي لا حرارة فيه - لغة هادئة باردة وأسلوباً تقريرياً علمياً ، فيختار ألقاظاً مجردة من أي عواطف أو أي حياة . وقد استوفى في قصة «التاجر» هذا الوصف للبد ، وهي بلد إحدى الشخصيات ، ولكنه يصورها كثيراً منمصل عنه تماماً

«رأيتها وهي ملقاة أمامي عمرة على السطح الخشبي الداكن ، وقد غطتها الخطوط الخفيفة المتشابكة قربت وجهي منها كانت الأصابع مرصعة ومائلة إلى تاحيق ، وكانت تلقى بظلال معروفة على باطن اليد الموضوعة . وفي الجانب القريب مني ، عند الرصع ، كان عدد من الأوردة الزرقاء الرفقاء بقطاعات فوق شريان متضخم قليلاً . بعد أن لبثت عيني لاحظت أن هذا الشريان كان يفسح في انتظام ويحرك بداية الخط العميق تبعت هذا الخط العميق المزدوج كان يقسم راحة اليد المعمرة ويقتطع مسارها إلى الناحية اليسرى . وينتهي في ذلك المكان الموجود بين الأصبع القصيرة الوحيدة وتلك الأصبع الأخرى القريبة من بقية الأصابع الطويلة تراجعت على مفصلي وأنا مارلت أراها ولكنها ابتعدت عن مكانها ومالت إلى غايحة» .

ونلاحظ في هذا الوصف الدقيق أن أصلان - أو البطل القاص - لا يقول أبداً «يدى» ، أو «أصابع» ، بل يتكلم كأنه عالم ينظر إلى يد يبرية عنه تحت الميكروسكوب : قربت وجهي منها .. لبثت عيني فيخيل للقارئ أنه أمام صفحة من كتب التفسير ! وهذا لوصف الدقيق الموضوعي الخلال من أي أحاسيس يذكرنا بالمحاوالت التي يصنف لنا فيها روب جرييه Robbe Grillet الطامح في روايته Les Gommes أو إحدى الحشرات في رواية «العيرة» La Jalousie

ونتوقف - في جولتنا في عالم أصلان - عند قصة «التحرر من العطش» وهي من أحود ما كتب ، وفيها نجد معظم ملامح عالمه وتأخذنا القصة إلى حجرة صغيرة متواضعة ، أغلب ما فيها قديم قسري ونجملنا دقة الوصف نعيش داخل هذه الحجرة ، بل نرى ما تقع عليه عيننا البطل خارجها

«أخيراً توقف الشاب بالحجرة التي تطل على الطريق . وكانت هذه الحجرة التي تطل على الطريق بها ثلاث كنبات وفي أحد أركانها مكتب قديم تطلوه امرأة مستطيلة ، وعليه مجموعة من الكتب وكمية من اغلات ومطافئ ممثلة بأعقاب السجائر . تناول كتاباً وجلس على الكبة الموجودة تحت النافذة . على قاعدة النافذة كان هناك مشط أصفر اللون وكوب من الزجاج في قاعه كمية داكنة من الشاي . وضع الكتاب بجوار الكوب وتطلع إلى الخارج . في الجانب الآخر من الطريق الضيق كان هناك محل بابيه الخشبي مقترح . وكلب صغير في المكان الموحد تحت النلاجة الباهتة للموضوعة بجوار مدخل ذلك المحل . قصص الشاب على الكتاب وجلس من على الكبة وانتهى ناحية المكتب القديم وضع الكتاب وتناول حلة مصورة بدأ يتأمل غلافها . وارتفعت دقات خفيفه

على الباب الخارجى ، توك المخلّة وخرج إلى الصالة . كانت الصالة مظلمة وبها منضدة معدية صندة وعدد من المقاعد القذعة ودولاب .

وبلغت نظرا - في أسلوب أصلان - التكرار ، خصوصا تكرار الصفات التي تعطي انطباعا بأن كل شيء في الحجرة وحارجها رت متالك وتزداد الصفة قديم ثلاث مرات في بضعة أسطر ، والمنضدة المعدية صندة ، والمطلة ممثلة بأعقاب السجائر ، وفي قاع الكوب بقايا من الشاي الداكن ، أما خارج الحجرة في هذا الزقاق الضيق ، هناك موحل تحت التلاجة ، وهي باهتة اللون ، أى قديمة مثل كل الأشياء التي تحيط بالبطل . ولأن هناك دائما - ونوعا من الانسجام بين البطل والبيئة التي حوله فن الممكن أن توقع ما ستكون عليه نصبة الشخص الذي يعيش في هذا الجو القائم . ونحن نعرف على البطل من خلال الحوار المتعصب الذي دار بينه وبين الفتاة التي تطرق بابه معاة . وبعلم أب صديقة ربيد في المسكن سيد . وهذه الشخصية ، التي يعطيها المؤلف اسما ، على غير عادته في أغلب القصص ، لن تظهر حتى نهاية القصة . ولكنها شخصية لها كثافة حضور بالرغم من غيابها ! ونحن نرى أنها على نقيص شخصية البطل على حط مستقيم . والمدير بالذكر أن شخصية الفتاة تبدو كأنها لا وزن لها وحدها ، فهي تصنع مع شخصية سيد شخصيتين متكاملتين . لها نفس الملامح ، ويعيشن نفس الحياة الاجتماعية المتحررة ، وكأنها وحدة سيكولوجية - إذا جاز التعبير - تقابل شخصية البطل ونواريا .

والبطل - من ناحية - شخص قلق ، منطو على نفسه ، عجول ، لا يحب أن يختلط بالآخرين . صجر حياته ، حزين . إنه لا يخرج من البيت لأنه يكره التجمعات . ولا ينام من فرط القلق . ومن ناحية أخرى نجد سيد وفاته . وهو مقلان على الحياة وعلى المثمة ، يمارسان الجنس ، (والفتاة تشك في استقامة سيد أثناء غيابها) ، ويلعبان إلى المسرح والسبا ، ويحان الاحتلاط بالناس ، ويعيشان حياة طبيعية ... ولكن البطل يعترض : «لماذا تكون الطريقة التي يعيش بها سيد هي الطريقة الطبيعية ؟» لماذا لا تكون حياته هي الطبيعية وطريقه هو المستقيم ؟ لماذا لا يكون هو على صواب وسيد وفاته على خطأ ؟! من الذي يحكم بالخطأ والصواب ؟

وأستل البطل أسئلة وجبة تشير إلى أن كل شيء نسي وأن لكل رؤيته ولكل حقيقته *Chacun Sa Verite* إذا استرنا حوا من مسرحية مشهورة لبياندلو *Pirandello* ويؤكد البطل لفتاة «أعتقد أني لست الوحيد الذي يفعل ذلك» . أى أنه يمثل جيلا متأثر ، يمثل الراصين للواقع المرير والسخطين على الحياة ، جيلا يشعر بالإحباط وفقد الرجة في الحياة . إنه يفكر كثيرا ولكنه لا يعمل من أجل تغيير واقع . وعندما تسأله الفتاة : «لماذا كنت تفعل قبل أن أحضر ؟» يكون الرد : «كنت قاعدا على الكبة» . أى كان حالها دون أن يقوم بأى عمل على الإطلاق ، ولا حتى مطالعة الكتاب الذي اكتفى بتقليب صفحاته ، ولا الصلة التي تأمل علاجها ثم تركها جانبا ... وهكذا يشجب المؤلف ، بطريق غير مباشر ، السلية التي تكني بالرهس ولا تقوم بحصة إيجابية من أجل التعبير والناء .

وإذا كان الكاتب وضع الفئانص وجها لوجه على مستوى الشخصيات فهناك تناقص واضح أيضا بين عالم القاهرة وعالم قلوب . إن سيد وفاته يحان حياة القاهرة المليئة بالرحام والصحب والمخلات (الشيك) حيث لا تعرف أحدا ولا أحد يعرفك . يكفى أن وقتك يصبح فيها دون أن تشعر ، أما في قلوب فانت تعرفين الناس وكلهم يعرفونك وأى شيء يحدث عندك علم به ولا يصبح وقتك دون أن تشعر . ونلاحظ أن الثوارى بين الحياة في القاهرة والحياة في قلوب يكاد يكون تاما ، ولكن أى حياة أصل ؟! مرة أخرى ، كل شيء نسي . وكنا تصور أن البطل يحصل للعيش في مدينة لا يعرف فيها أحد ، مادام يضيّق بالناس ، ولا يزال بأى شيء . فلماذا يهتم بأن يكون على علم بالأحداث والوقت لا وزن له عنده سواء ضاع أم لا ؟! إن ذلك كله يكشف عن تناقص داخل عند البطل الذي لا يعلم ماذا يريد بالضبط ، مثل أى واحد هنا .

أما الفتاة فتتصد أن الحياة في القاهرة سبة بينا الحياة في قلوب ملل كلها وإن كانت ثمة أشياء تحدث فيها من وقت لآخر لكسر للمعود والرتابة . وهنا تحكى الفتاة للبطل قصة هذا الهون الذي كان يقف عاريا في خندق حفره بنفسه كي يحرس المدينة ، ويحذر الناس من الأخطار التي تهددهم وقد أقي بطول يقيم كي يساعده في المراقبة ، ووعده أن يعطيه قطعة من الحلوى ، كلما أخبره عن أى خطر يراه ، ولكن هنا الطفل - كي يحصل على كمية كبيرة من الحلوى - أخذ يبالغ في وصفه قائلا إن البلد مهدد بهجوم شامل ، قات الرجل المسكين من شدة الرعب . ولم يعلق الشاب على قصة الفتاة ولم يد أى اعتال ولكن شعب وجهه عندما قالت «الشيء المدهش أنني كنت أراه كثيرا ولم أكن أقصو أبدا أن يفعل ذلك» . وعندما همت بالانصراف استوقفها لحظة وخرج مسرعا من الحجرة ، وعاد وقد تجرد من كل ثيابه ، عاريا كما ولدته أمه ، ثم جلس على الكبة صامتا وهيناه محاليتان من كل تعبير .

للمرة الثانية تفاسأ الفتاة - وفارأي معها - أن من كانت نعده شخصا رربنا ناقشها بكل كياسة ومنطقية ، مقارن بين القاهرة وقلوب ، مجنون هو الآخر ! إن الصدمة أوقع لأنها غير متوقعة ، خصوصا أنها ترى الشاب - في أول القصة يحيى سابقه العربيتين عندما ذهب لفتح الباب . وعندما دخلت الفتاة هرع إلى حجرة بومه كي يرتدى بيجامة . أى أحس بالحاجة إلى سترهه أمامها . إن المفارقة واضحة بين ما كان يبدو عليه البطل وبين ما يكشفه في نهاية القصة . فبين حقيقة البطل ثم ما الحقيقة ؟! لقد جعلنا إبراهيم أصلان نشك في كل شيء وربنا طوف بالقصة التناقص والنسبة . إن البطل يعبر - مالتحصن من ثيابه - عن اضطجابه ورهسه لواقعه كما أنه يحتجى في الجيوب ، الذي يمثل نوعا من المروء إلى عالم أفصل . عالم الخيال والحلم .

إن إنسان إبراهيم أصلان يجرب من الواقع الكابوسي إلى عالم يمكن أن يحقق فيه ما يصبو إليه وهو - حين يرفض الواقع عما فيه من عبث

وريف وقهر - يعبر عن إيمانه بأن الفد المشرق الذي يحمل به آت - إننا لا نرى تحقيق الحلم بل الجهود المبذولة من أجل التغيير - قد يكتب الفضل لهذه الجهود ولكن على البطل أن يقاوم مها كانت النتائج ، مثل سيريف Sisyphé البطل الأسطوري الذي كان يقاوم وهو يعلم مقدما أن لا جدوى من عمله ، ولكنه لم يفقد الأمل ، لأن هذا العمل - مها كان هيبا ومها كانت عواقبه - تأكيد لإتسانه وتأكيد للمعنى في حياته . ويكتب كامو عن Sisyphé قائلا : إن الفضل من أجل الوصول إلى القمة يكون . في حد ذاته ، كى يملأ قلب الإنسان بحب أن نتخيل سيريف Sisyphé سعيدا^(٩)

ولا يقول لنا إبراهيم أصلان كيف يمكن لأبطاله أن يصلوا إلى القمة وبنى تحقيق أحلامهم . وهو يعتمد ذلك لأنه يوافق - ضمنا - نانالي سروت Nathalie Serrault في «أن دور الكاتب هو أن لا يضمن العائى بوصف الدواء والحلول السهلة ولكن - على العكس - أن ينفقه ، فيجعله يضع نفسه التساؤل دون أن يجد الجواب الأكيد .»^(١٠) إن كل قارئ في هذا النوع من الكتابة - أن يجد طريقه وحل المناسب له

(ب) «في الشوارع» لإدوارد الخراط .

عندما أصدر إدوارد الخراط أول مجموعة قصصية له ، وهي «حيطان هائلة» ، ١٩٥٩ ، استقبلها النقاد بحماس بالغ ، لأنه كان يقدم تجربة فنية جديدة وكان لأسلوبه مذاق متفرد . ويقول إدوارد الخراط للنقاد صبرى حافظ عن هذه المجموعة إنه قدم فيها «قضية وحدة الإنسان أو وحدة الإنسان» ، وبمعنى بذلك وحدة الإنسان أمام نفسه «ووحشته ووحدته في المجتمع وبين الناس ثم وحدته في هذا الكون ، في هذا العالم الصحري الصامت الذي لم يصنع له ، ولم يصنع كى يستجيب لرغباته ونزواته وأشواقه»^(١١) أما مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» - التي أصدرها عام ١٩٧٢ ونال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٣ - فتتعدا إلى عالم عثى يصارع فيه الإنسان القهر والموت صراعا صاروا ، وهو يعلم أنه لن يتغلب على هذا العدو الساحر ، ولكنه لا يتراجع ولا يتوانى .

وتحت قصة «في الشوارع» مكانة متميزة في هذه المجموعة . ونحن نناقش تماما مع الأستاذ بدر الدين حين يقول - في دراسته القيمة لهذه القصة الأخيرة في المجموعة .

«تفرض عليك القصة شعورا بأنها كلمة أخيرة» ، خطيرة تعرض فيها القاص نفسه ويتعرض بها كما لم يفعل من قبل في مجموعة «الساعات» ، بل هو يذكر اسمه في آخرها وكأنها هو يريد أن يوقع على لوحة تمت إن هذه القصة واحدة من أروع شواهد التعبير في أدبنا عن الموقف الميتافيزيقية أمام الموت - بأى معنى - الذي يفرض الحياة كالوحش وأصبحت القصة - في الآن نفسه - كما قلت - تكللا لتجارب القصص السابقة وتأكيدا لها وكأنها التصور الكلى الذى يعقب الشهود ، أو المفهوم المزدوج الذى تندرج عنه جزئيات التجارب في ساعات الكبرياء»^(١٢)

إذا كانت رواية العرب لكأمو تبدأ بحملة مقتنصة لا يمكن أن يساعها أى قارئ - «اليوم ماتت أمى . أو ربما تكون ماتت أمس .» - لست أدري ، فإن أول جملة في قصة «في الشوارع» تترك انصباها لا يحى : «كانت العينان اللتان تنظران إليه قاسيتين ، معاديتين ، يعرفها طول عمره . تواجهانه ، بهمت ، من غير لغة . ولا يريد أن يرد عليها» (ص ٨٦) ويأتى الفصوص في هذه الجملة من أنها لا تعلم هوية العينين القاسيتين وصاحبها ؟ ولا تعلم من يواجهه من فى صمت ؟ هل هو الطفل ؟ ومن هذا الذى ينظر إليه بهذه الشراسة ؟ ويحد حل الدمى في الحملة التالية : إن الطفل - الذى لا يعطيه الكاتب اسما كمعظم أبطاله ، والذي يشير إليه طوال القصة بضمير العائى - يحقق دقة أهم المرأة وهاتان العينان هما عيناه هو . إن هذه المواجهة الصامتة ، في المرأة ، هي أول مواجهة للبطل مع نفسه

تبدأ القصة وكأنها قصة بوليسية على طريقة روب جرييه Robbe Grillet لقد سمع البطل أن في المدينة وحشا أو قتلا مجهولا يتطلق في الشوارع مهاجما المارة . ويعانى البطل الفتن ولكنه لا يريد أن يستسلم له بل يحاربه بالأمل ، بأمل أن لن يحدث شيء له ولأولاده . وفي هذه الصفحة الأولى تحليل صادق لمشاعر إنسان يسمع عن خطر يهدد الآخرين ، ولكنه لا يهتم به ، لأنه مدرك في أمان . ويحاول البطل أن يوهم نفسه بأن كل ما يقال عن الوحش مجرد إشاعات ، لأن الجهات الرسمية ، كالإداعة والتنفيذيون ، لم تؤكدوا وهو يبحث عن كل الدلالات التى يمكن أن تبعث في صسه انطمئناة إنه ستطرد الأمن تطارد الوحش ، ثم إنه - شخصيا - لم يره ، وكان عدم الرؤية يلغى وجوده . والبطل - هنا - كالعامة نحن نرأسها في الرمال حتى لا نرى الخطر الذى يهددها . وعلى أى حد يفرح أن هناك وحشا ملاحا لا يعبه ، لأن الوحش يهاجم الآخرين ! وهكذا يميز الكاتب من أنانية المرء حين يشعر أنه وأسرته في أمان ، فلا يبالى بالآخرين ، كما يتدد بسلبية الناس وقسوة أحكامهم عن صحابا الوحش ، مادامت المصيبة لم تلحق بهم : «هم يستحقون ما وقع لهم على أى حال - إن كان قد وقع لهم شيء» . لماذا يتصدون له ؟ لماذا يخرجون إليه ؟ ما لهم هم ؟ فإذا كانوا قد ذهبوا إليه ، في مكانه ، عمدا أو عن غفلة ، فلعلهم كانوا قد حسبوا حسابهم ، من الأول ولأولوا جزاءهم على كل حال» . (ص ٨٧) أما الصحابا فهم يحسون بكبرياء ما قد أصابهم لأنهم يرفضون أن يشيروا المرء ..

وبلى جانب هذا التحليل انصافى للنفس البشرية - وهذا تصور الداعلى للإنسان - نصف لنا الكاتب انعام خارجى الشروع على مطلق فيا الوحش ويضعها وصفا مفصلا شمس دق خرباب . على وصفا يجعلنا نؤكد أن الشوارع - في هذه القصة - تمرير إلى الحياة صحيا وصحيحها - بكل ما فيها من تناقضات ودهر . وصت حصص كل حواس

«ماذا يمكن أن يحدث - على أى حال - في الشوارع الصعبة المضيق القاصدة المحرقة المتراكمة بالحر والرحمة ؟ بين الأنوبيسات المتوحشة الثقيلة الهاجمة . والبيوت القديمة جعها الشمس واعبرته براب حتى

والبيت

«أقول نعى . وأنا أفكر فيك أيها البيت

البيت الذى قضيت فيه فصول الصيف الدافئة في طفولتي» (١٢)

وثمة ملاحظة أخرى على بدء هذه القصة - إنها شبيهة بالسيمفونية التى تتداخل فيها اللحىات ، وتردد سمات وتلويحات . وذلك مع الحركات الموسيقية المختلفة . فالموسيقى هادئة تدرج على بحر ما كانت عنه في بداية القصة ، عندما كان البطل آمناً في بيته ، وصاحبة تارة حين ارتفعت - مثلاً - صرخة فرامل الأتوبيس وهدير المحرك ، حين كاد يصطدم بسيارة النقل المحملة بالحديد ، فتعدت أصوات الركاب الصيحات والدعوات . وتتوالى الحركات الهادئة حين يتذكر البعض طموحه ، أثناء جلوسه في المقهى يشرب الشاي . وتتوالى الحركات الصاحبة حين يسمع البطل - وهو في المقهى أيضاً - أصوات طرقات على معدن زعاع لسالك أو لميكانيكى أو لمبضع نحاس . وتصل إليه قرعة نحاسية مكتومة حين يصح القهوجى الصوتى النحاسية بعضها فوق بعض ، وكأننا نسمع - في هذه الفقرة - عرماً للآلات النحاسية في سيمفونية لمهاجر . ويسود الهدوء في نهاية القصة فتصاحب الموسيقى لحية وصف الكاتب للألم الصميدية التى ترصع ألبها ويصاحب هدوء شاعري *adagio* البطل وهو على طريق العودة ، يحلم بالبيت بعد المطاردة في الشوارع .

ولنعد الآن إلى بداية القصة ، لنصاحب البطل منذ لحظة معادته منزله . لقد رأينا كيف كان يشعر أن الأمر لا يعنيه ، وأنه بعيد عن كل المخاطر ، ولكن ، بالرغم من ذلك ، فإن عليه أن يخرج إلى الحياة ، إلى الشوارع ، فهذا قدره ، قدر الإنسان . وتبدأ الرحلة في الأتوبيس ، ويجعلنا الوصف الدقيق لكل ما فيه ومن فيه يعيش في داخل الأتوبيس على «المقاعد الجلدية البلاستيك اللامعة من احتكاك الأجسام المرقانة» (ص ٨٨) وشارك لركاب الرعب والهم حين احتسبت أحاسيسهم لحظة صمت كاملة كأنها الأبد (ص ٨٩) ، عندما وشت الأتوبيس على الاصطدام . ويحذر بنا أن نوقف عند هذه الصفحة المليئة بالحياة المتدفقة ، فهي تستحق عدة ملاحظات . أولاً أن الكاتب يعطينا - في وصفه للأتوبيس - الانطباع بأننا أمام وحش صمغ الحزم ، فهو يستخدم أسماء وأفعالاً وصيغاً ، تستخدم في وصف الحيوان ، فالأتوبيس «يرحف» ، وله «عظم» كالحيوان ، وهو «يشفق شهقة واحدة مثقلة الزئير» يزوم في هريره للمعنى الصلبي (ص ٩٨) والملاحظة الثانية أن الكاتب الذى يشبه الأتوبيس بالحيوان الشرس يجمع عليه - في الوقت نفسه - من الأحاسيس الإنسانية ما يجمعه يتكلم من ددع وعصب اهرك عن الصجالات التى وتلمس النجاة والحياة بثبات جديد في منحدر الأرض المرتفعة (ص ٨٩) ، وإلى جانب هذا الأتوبيس ، الجهاد الذى يحمل صمات الحيوان والإنسان معاً ، يلتقي مع البطل ، بشخص يحمل صمات الإنسان والحيوان معاً ، فهو «هارو الأمثال» كحيوان متوحش ، وله وجه أسمر نحيف ، وذراعان تنهيان بأصابع سوداء الأظفار كالحالب وفى صافيه رشاقة توحى بقوة خطية ،

عيد صفحات وجوهها الدابلة للساقطة الجلود؟ بين مواكب الناس المدومة المختلطة للتشابكة التى لا تنتهى بالخلابيب والقفاطين والقناتين والملايات والبطونيات والبلوزات ، بالحزم والبلع والصادل والأقسام الخافية أمام الدكاكين المفتوحة وسيارات النقل الضخمة المشعة الحموله ، بين عساكر المرور يصعبهم القصيرة ووجوههم السوداء المعلقة في الملل والعرق ، على الأسفلت للشقق ، وجزر البلاط الضيقة الشريطية وسط الشوارع ، والمضرة المضرة الساقطة ، وأوراق الصحف والنفايات المتطيرة وأكوام التراب الصغيرة ، بين أكشاك السجائر والبضائع المستوردة ، والمكتب والمجلات للقناة على الرصيف ، بين الأنوار والصافير والسيارات اللامعة ، والتاكسيات المكسرة ، والعربات الكارو والتراموايات وعربات المفاكهة والقهجى والجزر؟ ماذا يمكن أن يكون قد حدث لهم ، أن يكون قد فعل بهم ، في الشوارع ، وفي ولادة الشمس العارية البهينة ولوانيس النور وإعلانات النيون؟ (ص ٨٧) .

نجد - في هذه الصفحة - الحياة مكتومة ، صورة مصغرة للعالم *un microcosme* بكل طبقاته . بأربانه المختلفة واهتماماته المتباينة . ونختط الأصواء والأنوار بالصافير وه الكلاسيكيات ونرى العربات الكارو إزاء السيارات اللامعة . وعلى مهتوى الكتابة ، بلغت نظرنا جمل إدوار الخراط الطويلة التى نذكرنا بحمل بروست *Proust* أو بولور *Butor* ، وهى جمل مرنة تتلوى وتتلون وتأخذ القارئ في صيحات ودوامات نصيبه باللهات بحولنا حظ استعمال المات للصمات المتعددة لنفس الموصوف ، إذ تصحب كلمة الشوارع - مثلاً - خمس صمات ، لكل واحدة دلالتها المختلفة عن الأخرى . وفي أحيان أخرى تعبر هذه الصمات عن معان مترادفة حين يقول مثلاً : «الأتوبيسات المتوحشة المثقلة المهاجمة» حيث تبدو «الأتوبيسات» أشبه بحيوانات ضخمة متعترسة .

وتسير قصة «في الشوارع» من حيث الشكل للمهاجر ، بحركة دائرية ، إذ يعاد البطل بيته - في أول القصة - ليبحث عن الوحش في المدينة ، وفي نهاية القصة - وهى أيضاً نهاية رحلة البحث *La quête* التى تستغرق النهار بطوله منذ الصباح الباكر حتى «آخر نور السماء» - يرى البطل على طريق العودة إلى البيت ، وإن كان ما يزال يبدو بعيداً...

بيت البحث عن الوحش البيت

وقد رأينا كيف كان البطل يشعر بالأمان وهو في داخل البيت ، وكيف كان يتصور أن الأمر كله لا يعنيه ، فاليك مرقاً الأمان وهو للبلاد الذى ترقى - في نهاية القصة - إلى أن يعود إليه ، بعد أن أنهكته مطاردة الوحش . والبيت يرمز إلى رحم الأم . وفي كتاب جليسون باشلار *Gaston Bachelard* «بوسطيقا الفضاء» نجد بيتين فيما التوافق بين الأم

La Poétique de l'Espace

مغمورة خارقة على القبح والتلث (ص ٩١) كحيوان يتنفس على
مريسته ولكن في قدميه حذاء تنس !

ويطل البطل - من الأنوبيس - على مركب يتهاذى على صفحة
البل ، ويصف لنا - بعد الأنوبيس الضخم بضحيجه ورفيره - هذه
اللوحة الجميلة لعادة المسنمة : «مركب وحيد صغير أسود يبدو من بعيد
مشقفا أعجب ، قشرة خشيلة لحيلة يصعد بها وجه الحياة ويبط ، في
رفق يبتقى بها شراع أبيض مغرود شاقق الارتفاع تحظى بالهواء ، روح
لوية هريضة الجناح ، تنشق طريقها جرقى ووجدت إلى السماء الباردة
الزرقاء » (ص ٨٨) ونلاحظ الإيقاع الموسيقي الذي يصاحب الوصف
الشاعري ، حيث يختلط لون الشراع الأبيض بزرقة السماء التي تتوق إليها
روح ، فهو إيقاع موسيقي هادئ يقبض الارتفاع الصاحب المصاحف
الذي يسود الفقرة السابقة .

ويشيع الفنان النقي به في الصفحة التالية ، فيعد أن يصف لنا -
في إيقاع سريع متصاعد - حادث الأنوبيس ، يعود إلى الوصف الهادئ
والشاعري الذي تصاحبه موسيقى هادئة في وصف بضيق حياة وحضورا
على شيء متراصع نقابته في حياتنا اليومية دون أن يلفت نظرنا ، وأهمي
«عربة تين شوكي»

دع الالف الشاقق الارتفاع الذي لا تصل إليه المجلات في
دورها المتناسك المخرج المصمم الملهوف ، تحت صفحة السماء ، بإزاء
خلفية العمارات الملوثة بالبنى المنطقي والأزرق الكبيرى الكالانى ، هناك
وحدها ، متميزة لاطعة الحواف ، عربة تين شوكي ، على صجلاتها
الخشبية الدائرية الرقيقة القروع ، أشعاب المجلات المخرقة تبدو من
خلاط زرقة السماء ، ورقيقة مشعة من المركز ، مفرجة من بزلتها للمكررة
الصلبة ، في موسيقى هندسية ثابتة ، وأكوام الحبوب الشوكية ، عالية ،
غضبة بمصارنتها ، نباتات عصبية وكثيفة المعنى ، لا تباى ، تحديا لا رد
عليه ، وبجانبا صليحة الماء تومض بشعاع لا تطيق عيناه أن تنظر
عليه . (ص ٩٠) .

وبرى في هذه اللوحة (وكان قصة وفي الشوارع - لبراعة الوصف
وواقعيته - سلسلة من اللوحات المبررة) كيف يعود اللون الأزرق
بدرجات مختلفة : الأزرق الكبيرى الكالانى في العمارات مع البنى
لمسطح ، وورقة السماء الصافية التي مراها من خلال المجلات وكل
شيء جميل في هذه اللوحة : فالمجلات رقيقة (وهذه الصفة تتكرر)
ذات موسيقى هندسية ، وحتى حبوب التين الشوكي ، غضة كثيفة المعنى ،
فيها تحد وكبرياء وشعاع من نور يبتقى من صليحة الماء ، شعاع يحطف
لأبعد . وهناك نوع من التوارد بين لوحة «عربة تين شوكي»
ولوحة «المركب الصغير على النيل» برقتها وشاعريتها وبينها لوحة
«الحادث» وإذا كان المركب الصغير يبدو خشبلا صعبا إلى جانب
لأنوبيس يجرمه الصبح ، فهما يشتركان في المصير نفسه ، كلاهما سير
يسرع في طريق دون أن يستطيع التوقف ، فيكتب إقولو الحواط عن
الأنوبيس أن هذه «الكثفة الضخمة مندحمة كأنها رغما عنها ، لا تملك أن
تد حركتها قوتها ذاهبة إلى عرضها لا تحيد» (ص ٨٨) أما المركب

الصغير فهو أيضا يسير رغما عنه ، فهو قشرة خشيلة لحيلة يصعد بها وجه
المياه ويبط ... قلب به موجات صغيرة » (ص ٨٨ - ٨٩) .

وهكذا يشارك الأنوبيس والمركب الصغير مصير الإنسان الذي عليه
أن يواجه قدره ، ومصير البطل الذي لابد أن يواجه الوحش شاء ذلك
أو لم يشأ ، فالأشياء - هي الأخرى - مثل الإنسان ، ضحايا القدر

ويصل البطل أخيرا إلى «ميدان التحرير» - ويصفه الكاتب كميدان
في بلد ريفية ، أما المبانى فهي «راوحة كلها وقصيرة ومغلطحة» ، بهائم
ضخمة كسوى حول الجرن ، مدت ككل أقدامها العريضة ودلت
رؤوسها في كومة عظامها الساقطة الملامدة . (ص ٩٠) ويبدو أن مجرد
وجود الوحش في المدينة وإن كنا لم نلتق به بعد - له أثره السيء والعميق
على المدينة بآثارها : فكل شيء فيها أصبح يعكس صورة الوحش ،
كعده المباني التي يرى فيها الكاتب بهائم مغلطحة (ويستعمل نفس
انصمات لوصف الوحش) إن الوحش موجود في كل صغيرة وكبيرة في
المدينة : في كل الطرقات ، في كل الناس . لقد أحال الجور العام إلى جو
كابوس . إذ فقدت المدينة الجانب المتحضر وأصبح الناس كظلال قائمة
«سير في غير سرعة وفي غير بطى» ، محبة ، لامعات سوداء رقيقة رلة
هزيلة مجوفة ، في وسط إشعاع رازح شامل ، تحطط طريقها إلى ركن
المحطان وأمن الأثاث والكراكيب والمكاتب والسرير الرلة ، (ص ٩١)
لحنى البيوت ، حيث كنا نجد الأمان ، ملينة الآن بالكراكيب والفوضى
والقذارة . إن المدينة أصبحت كالمدينة المسحورة التي أحالتها روح شريرة
إلى سلكى عليه من قبح وتخلف . لقد أصابتها اللعنة !

ويضع إقولو الحواط - كمادته - إلى جانب هذه اللوحة القائمة
لوحة أخرى مشرقة تقابلها ، نعمة هادئة حاملة كأنها آتية من عالم آخر ،
مع هذه الدراجة «الرشيقة» (ونذكر هنا عربة تين شوكي وذات
المجلات «الرقيقة») المحملة بالزهور ذات الأريج المنعش المسكر :
«أكوام شائعة من الأزهار الأنيقة المكتزة الجسد ، طرية غضة ، يتدفق
هي ألوانها في النور ، في لدونة لحم حي وثير ، ورقته مقطوعة ، ملفوفة
إلى بعضها البعض بخيوط خضراء من أحواد نبات ، أشعة حمالات تحز
في بصاصة الياس وفي ندانة الألوان الوردية وتحدى الحمرة البانعة
وكثافة الزرقة الملبنة بالمصير ، خطمت أمامه وابتعدت ، في كل بعدها
الحسى ، كأنها غرق في لحظة في طيات جسد امرأة باذخة في لحظة
الحمارة الأحمية الناصه » (ص ٩١) .

إن الزهور - هنا - ترمز بوصوح إلى المرأة ، مصدر الحياة ، وكأب
تقابل الوحش رمز الموت ، وكأن الحياة تتصارع مع الموت ، كما أن
الجمال يتصارع مع القبح . ونلاحظ - في هذه اللوحة - عى الألوان
البيضة : الأخضر ، والأبيض ، واللون الوردى ، والحمرة البانعة ،
واللون الأزرق ، ويشيع ذلك كله في النور . يينا اللوحة السابقة ، وإن
كانت فيها الألوان الحمراء والزرقاء ، ألوان إعلانات النيون ، لم يكن
فيها مكان لنور الصباح ، وكان السائد هو الظلال القاتمة و«القامات
السوداء» . هكذا نرى كيف يجمع الكاتب - في وصفه - الأحاسيس

السمعية بانصرية والشمية واللمسية والنوقية ، مما يذكرنا بالشاعر يوسف
حين كتب في قصيدته الشهيرة «تجاويات» ، عن الصلة الوثيقة التي
تربط بين المعلوم والأكوان والأصوات .

ويجهد الكاتب الطريق للقاء المرتقب مع الوحش : إن البطل
لا يلتقي به ، ولا ، ولكنه يرى - في بادئ الأمر - جملاً سنامه الصغير
على ظهره ، ثم يلتقي اللقاء مع هذا الرجل الذي تختلط فيه صفات
الإنسان بصفات الوحش ، وأخيراً ... رآه فجأة ! ولم تختلط فيه
عصاة . ظل على رباطة جأشه ، يخلق فيه بنفس العيون العاقلة الشرسة
المعادية التي يطررها إلى همه في المرأة . ويحسنا وصف الفنان للوحش
براه بصفاته البشعة ، ونسمع هريه «الحقيق الأجوف
الطشن» (ص ٩٢) الذي يختلط «بتغير السيارات وصلصلة ترام
بعجلة ، وحفيف النافورة» (٩٢) .

ولكن هل يحدث الصراع فعلاً بين البطل والوحش ؟ لا نظن .
فالكاتب يقول لنا : «سوف يفتب الآن ويغشى عليه ... سوف يختلط
الحوار المفزع المشاكى الأجش ... سوف تصطدم الميدان والأفراع
والفصول» (ص ٩٣ - ٩٤) وتدل «سوف» هذه على أن الصراع كان
متولفاً ، ولكن لم يحدث ، لأن البطل فر هارباً ، وهو يلهث ويصطدم
بالناس . أما الذي حدث فعلاً فهو واضح ، «يسير منه الكاتب في
صبرات مفتضبة ثرية في مضمونها ، قاطعة في إيصالها وفي إنفعالها» .
«كان قد رآه ، التفت به ، وحده ، وفي قلب الميدان . وحرف الآن ماذا
يمكن أن يحدث . ما يحدث بالفعل . وهو أيضاً أن يقول لأحد أهداه»
(ص ٩٣) إنه لن يغشى السروكأن ما يجمع بين كل من قابلوا الوحش
هو هذا السر الخطير . هناك نوع من التضامن يقرب بينهم ، إنهم مثل من
دخل قدس الأقداس وقام بطقوس لم يقم بها إلا «الصفوة المظفرة» .
إن عبيد القيام بمهمة مقدسة . والكاتب لا يفصح عن هذه المهمة .
ويترك القموض يسيطر على المقصة كلها ، تماماً مثلما نجد في «الرواية
الجديدة» ، حيث يتصد الكاتب أن يضل القارئ طريقه في رواية ،
بتأوها أقرب ما يكون إلى تيه ، بظل يبحث فيه عن مخرج .

وإذا كان البطل قد لاد بحفي في القورية فإنه ، في قرارة نفسه ،
يعلم علم اليقين أن المواجهة مع الوحش قد تأجلت فقط ، ولكنها آتية
لا مهرب : «ذهته هادئ ، في بؤرة ثابتة من حرارة ساحقة ، بعد
صدته لصراع لا يعرف أين يحدث ، ولا كيف يخرج منه ، ولكنه يعرف
أنه سينهب إليه ، طامعاً أو برغمه ، ويخرب قلبه عندما تطوف بذهته
نتائج ، لا يعلم أبداً بها ، ولكنه يعرف أنها محومة وضرورية ، أنها
كانت . ويعرف أنه ، طامعاً أو برغمه ، سيخوض
غمرته» (ص ٩٣)

إن كل لفظ - هنا - ينطق بحتمية الصراع : مثل المركب التي يجب
أن تسير وتتلاعب بها الأمواج ، ومثل الأوتيس في انتفاخه . الإنسان
يعرف أن المواجهة تنتظره شاء أو لم يشأ . ويكرر الكاتب مرتين «طامعاً أو
برغمه» . وفي هذا التكرار كل ثقل القدر الذي يتحمل على كاهل الإنسان
الذي لا يبحث رده .. ويدور حوار - في المقهى - بين البطل
والقهوجي ، عما قد حدث في الميدان . ويلفت نظرنا أن الكاتب الذي

يستمر في الوصف لا يستعمل في الحوار إلا حمل المفتضة التي تنكر
أحياناً ، فتترك أثراً غائراً في نفوس . وبعد تكرار «ماذا حدث في
الميدان» أربع مرات يصل إلى هذا التأكيد «لابد أن يمر الواحد في الميدان
في الصباح أو المساء» (ص ٩٤) وكما الصدى ، نسمع في نهاية حوار آخر
عبر الكلمات تقريباً : «كلنا لابد أن نمر من الميدان»

ولكن نمة تساؤلات يثيرها هذا الحوار الأخير من الذي يكلم ومر
هو المخاطب ؟ هل هناك شخصان ؟ إن الكاتب يعتمد القموض ويعطيه
نصاً ثري المضمون ، يحمل تصورات مختلفة . ونرى أن هذا الحوار أقرب
ما يكون إلى حوار داخل بين البطل ونفسه . فهو الذي يتساءل وهو
الذي يجيب ، وهو يستمع في أغلب الأحيان إلى ما يقوله «المخاطب» ،
بالأسرار المقدمة . إن الحوار كله يدور حول الوحش . فنعلمنا كل شيء
هنا وهنا . أما عن مكانه فهو في كل مكان وفي كل الشوارع : في
حواري الأحياء الشعبية وأرقعتها وفي شوارع الزمالة بحواري السماعات ،
في سبلان باشا والصاغة وفي الأزهر وقرب قراة الإمام . إن هذا التباين
في الشوارع والأحياء يدل على أن الوحش ينشر وجوده في المدينة
بأكملها . ولكنه ليس في الخارج فحسب بل في صدور كل الناس .
«أنفاسه في صدورهم الشرسة ونفسه هو نبض قلوبهم
المضطومة» (ص ٩٦) . إنه إذن الموت المتربص بكل واحد منا ، وهو
الشر الكامن في النفوس . ثم يصف لنا الكاتب الوحش وصفاً دقيقاً
موصلاً يجعلنا لآراء فقط بل تركم رائحته الزخمة أنوفنا . ويصف لنا
كيف يتغص بوحشية على الناس فيتركهم أشلاء . ويكن الوحش برغم
بشاعته أصبح جزءاً لا يتجزأ من حياتهم اليومية . وينقل الكاتب هذه
الحياة بأدق جزئياتها . فالملابس الملطخة بالدماء تختلط بقشر الثرس
واللب وورق كرايس الأطفال الممزقة ، ورائحة الحيوان الوحش تختلط
برائحة التوابل والهارات والنفرة المشوى ويمتزج الموت بالحياة في صمعة
واحدة عن الحياة اليومية في أبسط مظاهرها ولوت بكل بشاعته (الرأس
للبنور والعظام للتهشة) ، بل يلعب الأطفال بالأسنان المتزوعة
للصحايا ، يا شمس يا شمس ! ولكن ما رد فعل الناس أمام هذا
الوحش الذي أصبح جزءاً من حياتهم ؟ إنه لم يعد شيئاً يستوقفهم
ويلفت أنظارهم «الناس لا تصرع ، لا تجرى ولا شيء» (ص ٩٦)
لقد أصبح مألوفاً لديهم . إن صوت الوحش المفزع يجعلهم أحياناً
يصنرون لحظة إلى زهرته ، ولكنهم لا ينظرون إليه ولا يرونه ، ومع ذلك
فالكل مهدد «بالعناق الأخيرة» بينه وبين الوحش ، الكل على موعد مع
لحظات «القتاد الأخير» ، ولكنهم لا يدركون .. وأهم هذه اللامبالاة
يصبح الكاتب ، وهو يرى الناس تسير في مواكب على غير هدى دون
التحكير في الخطر الذي يهددهم : «ماذا يفعلون ؟ ... ماذا يفعلون ؟ إلى
أين يذهبون ؟» (ص ٩٩) - وكأنه يريد أن يتشبههم من هذا لصياح وأن
مدق ناقوس الخطر فيتر في نفوسهم القلبي . ونلك هي الرسالة الأولى
للصناد إن الصراع حتمو والحياة سيرب أردنا أو لم نرد : إن المركب
لا بد أن يسير . كلنا لابد أن نمر من الميدان» (ص ٩٩) ولكننا نجد -
إلى جانب هذه القدرية وهذه الحتمية - الأمل والتساؤل في هذه
الكلمات : «إننا بالليل سعد إلى بيوتنا وننام» (ص ٩٩) . وقد سبق
أن أشرنا إلى أهمية البيت بأمانه ودفعه وإلى ماذا يمر ويجهد الكاتب

مقت كلمة أحمرة عن تلاحم اللغة بالشكل والمصنوع في مصص
إقولوا الخواطر . إنه تلاحم بمنحها ثراء وكثافة وعمقا وبمجها متفردة في
الإنتاج القصصي العربي المعاصر

ولا شك أن القصة القصيرة تعيش - الآن - فترة ازدهار . فجيل الرواد مازال يثرى بمطامير المتجدد أدبنا العربي ، ومن بعده جيل النبيت بإنتاجه المتميز . ومارالت الأجيال تتعاقب تحاول أن تسمع صوتها وأن تشارك مجهودها . ولكن للاحظ أن الكل أصبح يكتب قصة قصيرة في هذه الأيام وهناك من يضرب أنه إذا عرق في الزمور وكب كلاما غير مفهوم . هي ذلك ما تدل على عبقرية خاصة . ولكن لا يهي في النهاية . إلا ما يستحق البقاء بالفصل . أعني القصة التي يجد فيها القارئ نفسه . يجد حلا لك كله ونعيم من آمانه وآلامه . هي صرعه ومطامحه ، القصة التي يجد فيها الناقد فنا أصيلا . يجد فيه مصور الإنساني . والتكبيك القصصي المنصور . والكثفة *Lecture* التي تميز كاتباً عن آخر . وتجعلنا نعرف عليه حد قراءة الأسطر الأولى كما نتعرف على للموسيقيار عند سماع أول نغمة

•

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دار المريخ للنشر باليحياء

﴿ نحن في العالم الإسلامي بعيد الأضياع والبارك ﴾

وتقدم لقراءها مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

• النباتات الطبية

د. فوزية طه صبيح

• الإدارة العلمية للمكتبات ومراكز التوثيق

د. محمد محمد الرادعي

• الفهرسة الوصفية للمكتبات

د. شعبان خليفة

محمد عوض العايدعي

• الحرب في الفضاء

اللواء أركان حرب

خضر الدهراوي

• نبضات الفكر

آخر ما كتبه الشاعر الكبير

صلاح عبد الصبور

تقديم: د. عز الدين إسماعيل

• أصول نقد النصوص ونشر الكتب

للمستشارة الفيلسوف

برجستر أمستردام

تقديم: د. محمد صدي البكري

• الوجه في إقليمية القارة الأفريقية

د. أنور عبد الغنى العقاد

كما تقدم المجلة العربية الوحيدة المتخصصة في علوم المكتبات والعلوم
(مجلة المكتبات والمعلومات العربية)
مجلة فصلية تصدر كل ٣ شهور

- الرياض - ص.ب. ١٠٧٢٠

مكتبة المريخ - العليا الرياض ت ٤٦٥٧٩٣٩

تطلب مطبوعات دار المريخ في مصر من:

المكتبة الأكاديمية: ١٢١ شارع التحرير - الدقي ت: ٨٤٣٥٦١



مؤثرات أوروبية

في القصصة المصرية في السبعينيات

- ١ -

مع التيارات الحديثة في الأدب والفن بصفة عامة تركى الشواطيء الآمنة - وخرجنا إلى بحار تتلج فيها الدوامات أعنى المراكب - وتلوح جزر لا يلبث أن يبيى ألا وجود لها في مواضعها التي بدت للملاحين - ومن وراء الأمواج تلهج أصوات رخيمة تلجج أغنيات قلب الربانة من صدورهم لتلقى بها في أحضان عرائس رائعات الجمال ، ولا يعنى شيئا أن تكون تلك العرائس وهمية - فقد تركنا شواطيء العقل النقي ، الذي يتعقب الأحداث في تتبعها الزمني ، ويتقصى لكل فعل عن سبب مبرر له ونتائج ترتب عليه - وفق قوانين صارمة ، إن قبلت الجسد من خلال ميكانيكية العقل الذي أرساها - تركنا شواطيء اليقين إلى الخدس - والخرافات - وشعرات من عوالم أخرى - وشطحات الخيال - والحلم - وتيارات الشعر - والمذكرات الموعلة في القدم لاسرجاع شئرات حتى لما جرى في الرحم - والكتابة التلقائية - وممارسة الخيون والسحر - والعودة إلى الطفولة ، وتشمس حيوات أخرى - كل ذلك من أجل كسر الحاجز الذي يحق الحياة الإنسانية ، لاكتشاف ما وراء السور - ولو أدى ذلك الكسر إلى الطوفان

وهذا ثلاث القصص الروائية الأوروبية الحديثة بالقصيدة ، وأصبح الروائي أو القصاص - الذي كان في وقت من أوقات تطور القصص مجرد ملتقط لأحداث يومية - منافس جسورا للشاعري شطحائه وأحلامه - وبدأت القصص الحديثة كقصيدة بثرية ، اختلطت فيها أنفاس الشاعر والقصاص ، فقد انحلت مقاصدهما - بعد أن انبثقت الفواصل بين فنون الأدب ، بل بين الأدب والفنون الأخرى

نعيم عطية

وإذا بدخل الناقد عالم القصص الحديثة يتنبه مايتباد القارىء من حيرة إزاء أعمال تبدو مثل ومال متحركة لا أمان لها - فما أكثر ما احتوى الأدب الحديث من عطاء هزيل مطف بيج كثير - لذلك دعت الحاجة إلى أن يبحث السارد عن معيار للتقييم يقس به سلامة تدويع للأعمال الروائية الحديثة - وبعد الناقد أفصل معيار لقيده في فكرة القيمة الابتكارية للرؤية الفنية - فيتساءل - ما العمل الروائي عن بعد - ما من طاقه إبداعه ، تتمثل - على الأخص - في طلاوة الصور وحنين - وقدرتها على الإنجاء ، وصلاحياتها للبقاء - ومعاناة الانطواء السريع ، وهو ما يحتاج إلى وجود روحي يستلمه القصص الروائي من تأملاته وغيلاته - كما يستمد من تنوع ثقافته وتعدد خبراته

تفصت أوصال المطلق - أو بمعنى أدق - أصبح الوجود الإنساني من خلال الأدب والفن - يحكم ريادتها الروحية وطلبيعتها الفكرية - متأهبا لإرساء قواعد منطق جديد - إن لم يكن يلبي قواعد المنطق المستتب ، فهو - على الأقل - يصححه ، ويوسع إطاره ، ويضيف به - فقد أصبح الأدب والعمان يتحدثان لغة جديدة تتفق مع طموحاتها الحديثة في ارتداد محافل لا يسعى للمراساة الحياة اليومية أن تمؤفها عن أريادها وطرق أبرابا - إنها - بانجاز - بندان «الواقع» بحث عن «الحقيقة» ولي الإضلال من «الواقع» الذي قد لا يكون حقيقة إلى «الحقيقة» التي قد تكون واقعا تتمثل رحلة الأدب الحديث كله ، بل يلتقي الفن الحديث - في هذه الرحلة بالأدب الحديث

التساؤل يكسر مفتاح «سكر مر» وانتشالها من سوء الفهم الذي قد يحدق بها

وفي صدد الإجابة عن هذا التساؤل نقول - اهتمام بما نعلمه من نظرية الموبولوج الداخلي كما طفقها جيمس جويس وفيرجينا وولف وصمويل بيكيت على الأخص - إن أي ما - عدم يعرف جزء من الحقيقة - يستطيع أن يكسر سحلابه وفتراصته الجزء الباقي منها ، وفي هذا الإطار يمكن للشخص أن يضع نفسه موضع شخص آخر ، وينحدث كما لو كان هذا الأخير هو الذي ينحدث ، فيصبح المتحدث عنه هو المتحدث ، وإن كان ليس هو في الحقيقة . وهذا البعد الذي يبعه محمود عوض عبدالعال بين الشخصين هو الذي يجعل العمل الروائي المتعلق على لسان إبراهيم زوبيا - وفي عجبته - يتصف بأنه وهم ، أو - على الأقل - بأنه ليس حقيقة محمودة ، وبأنه هو تخيل المتحدث لما يحتمل أن يكون الحقيقة .

وهذا الاحتمال يسمح لـ أن نصف مع محمود عوض عبدالعال بأنه السبع الاحتمالي الذي مارسه في القصة والرواية الأوروبية من قبل الكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو (١٨٩٧ - ١٩٣٦) الذي دعت شهرته ككاتب مسرحي . وعندما يأتي البطل ليرى لنا الاحتمال على أنه مؤكد تبلى هوة التصاد ، وطالما أنه لا شيء مؤكد مما يروى من الخبرات المسروقة فإننا نقترن مع محمود عوض عبدالعال من «الرواية العيشية» إلى حد كبير

وإذا كنا قلنا إن شخصية إبراهيم زوبيا قد ابتلعت لشخصيات الأخرى ، ونحدثت عنها بصيبل دها إلى التساؤل عن مدى قلادة شخصيته على التماس في أعماق شخصية أخرى والتواجد في حياتها الخاصة فيجب أن نضيف أيضا - أن افتراضات إبراهيم زوبيا ونصرواته - بما يمكن أن نقتل به من أسطاء وشطحات - تصيب إلى العمل الفني نكهة من الفكاهة تصف بها أقوال الكذابين عادة - ولأن إبراهيم زوبيا ذمى يعتقد أنه شاعر مبرز سبأني بانقلاب في عام ١٩١٨ والبشر ، فن الطيحي أن يرق بتجرباته ونصرواته إلى مرتبة الكوميديا المأساوية . فلي هذا الإدعاء بالمعرفة المستحيلة يكسر ما يفسح من الموبولوج الطويل ، الذي يستفيض فيه إبراهيم زوبيا طوال صفحات الرواية . ولكن في هذا التثبت يقين مستحيل وبرعة في الإخبار عن أشياء يمكن ألا تكون قد حدثت فعلا تكسر مأساوية ذلك الموبولوج الطويل أيضا

والزمن في أعمال محمود عوض عبدالعال القصصية زمن ذاتي ، خاص بطل العمل . ومن ثم قد يطول هذا ويقصر ، وقد يتصادم وبكش ، ومن متخط متداخل ، مهوش ، زمن ليس تيارا متدفقا تجري فيه الموجة إثر الموجة ، بل هو نوع من انصافه لتحتاج العمل الروائي ، زمن يتوهج على الحجاب النفسي والعاطفي للشخصية ، ومن ثم يقترن من زمن المدرسة العيشية . والزمن المعنى يختلف عن الزمن البروسقي . لقد كانت فكرة الزمن قبل نشوء المدرسة العيشية تخم على المثل استعاده للأصق جهده وانتظام وتسلسل ، يكاد يقترن من تسسبه الذي يحدث في الواقع للعاش . وهو الأمر الذي ماعاد يحدث في «الرواية اللامعقولة»

وبعض سافد فيكل معيار تقييمه للأعمال الحديثة ويعرره بماعده «وحدة الدفق الابتكاري» بتلمسها في العمل المطروح ، في عطاء لأدب كله إن أمكن - وتحقق ثلث الوحدة في العمل الروائي متى بثقت لجزئيات - فهي تعدد مستوياتها وتنوعت حيوتها - من ثورة واحدة . فتبدو الصور ، منها نشأت ، وأوعلت بعيدا عن النقطة لأصولية التي انطلقت منها ، متحدرة عن سلالة واحدة ، تربطها أبوة واحدة . فكما أن من عيوب العمل القصص الحديث أن يكشف سرعه عن مقصد الروائي أو القصاص ، فإن من عيوب العمل أيضا أن ينحدر في صوره وجزئياته عدم استجمام جذري ، يبدو معه العمل - في نهاية - وكأنه ليس من نتاج قريحة واحدة ، فيشبه ثوبا مهلهلا مرتقا .

- ٢ -

في عام ١٩٧٠ أصدر الأديب الشاب محمود عوض عبدالعال روايته الأولى «سكر مر» وتعتبر «سكر مر» من أكثر الأعمال الروائية التي ظهرت في عهد الروائي الحديث إثارة للتحيرة والتساؤل . وبالرغم من الصعوبة لبادية على هذه الرواية لأول وهلة ، (وكذلك الحال بالنسبة لمجموعة القصصية «الدي مر عن مدينة» وبالنسبة لروايته الثانية «عين حبكة») فإن لقراءة النية لمصحاتها لا تلبث أن تكشف عن العديد من جوانب خيال ومحاولات التجديد التي يجب أن يضعها القارئ موضع الاعتبار . يفقد القارئ إلى تدفق ما نحن من جوانب العمل باعتباره متروكا جديدا من الكتابة تولد من تأثر «برواية تيار الشعور أو المتوكل الداخلي» في صرحها في أوروبا الأيرلندي جيمس جويس صاحب رواية «بوليس» (١٩٢٢) ، ومن بعده فيرجينا وولف بروايتها «غرفة جاكوب» و «مسز فالواي» .

والشخصية المحورية في رواية «سكر مر» هي إبراهيم زوبيا . شخصية تجمع بين المصحك والمأساوي ، هو مجرد مستخدم صميم ، أعف في تعليقه الحامض ، ومع ذلك فهو يترجم عن نفسه الكثير . ذمى يعتقد أنه صاحب رسالة ضخمة . شاعر بشكل العالم ، وعلى يديه سيكون الإنسان الجديد . فلي حالم منذ البداية . وهذا هو البيع الذي تدفق منه الرواية كلها . إنسان قاصر الإمكانيات ، وحشيل ، يزعم أنه آت بما لم يأت به الأوائل

ومن هذا لتصاد بين الواقع واللاواقع ، بين ما يقدر عليه المرء وبين ما يتوق إليه ، نشأ الصراع الدرامي الذي زود الرواية بقبستها الحقة وهذا التناقض بين المنوس والموالي اقترن إبراهيم زوبيا الذي يريد «الطهر والملائكية» من شخصية «هون كيشوت» الذي خرج ممعا بالأمانى الكبار وأنهى به الأمر إلى عمارية الطواحين .

وكما يعمل محمود عوض عبدالعال في أعماله الأدبية كلها فقد استوعبت الشخصية المحورية - إبراهيم زوبيا - في رواية «سكر مر» شخصيات أخرى مثل ناهد وعصام وماجدة وسلطان ونانا والإسكندر الأكبر ولالا . ويقودنا اختلاط كل هذه الشخصيات بشخصية إبراهيم زوبيا . وفي موبولوج داخلي واحد ، إلى تساؤل سبق للدكتور حمدي لسكوت أن طرحه في مقدمة الرواية . كيف يستطيع شخص أن ينحدث ، وأن يتعامل ، وأن يذكر لنا جزئيات ومفاسيل كثيرة جدا من حياة شخصيات أخرى ليست هو ؟ ولا شك أن في الإجابة على هذا

ويرى محمود عوض عبدالعال مثل جيمس جويس الرائد الذي حدا حدود فن مهمة تصف لا تتمثل في سرد أحداث الحياة اليومية أو تسجيلها من في إعادة تشكيل حيرت هذه الحياة . وتصنعها - مثلاً - من حوسبي - وبشيء خاص حدا اسمه « العمل الفني » ولذلك فإن محمود عوض عبدالعال يقول أن يحمل كتابه ما أكثر مما يحتمله « كتاب الدعوى » فهو بشخصه كما يدور داخل أطلاله من تيارات شعورية مرتدة عن وقع غير قابل للتصديق أو الفهم . وإن سرى هذا الواقع في مسدات غيب الدفينة ، تعود النص فترده إلى الخارج مكتوباً . ولكنها تزد على حركات عقيدة وشابكا . ولا عصاة في ذلك فليست مهمة من في عصر محمود عوض عبدالعال الشرح ، أو التفسير ، أو الإلهام .

وتعبر مجموعته القصصية « الذي مر على مدينة » (١٩٧٤) عشر قصص من عبر أن تفهمها تماماً بعقلك . ولكن المؤلف لا يطالبك بذلك ، بل لا يمتنى لك ذلك . وهو يدعوك فحسب أن تحضر لوقع تكلمات فشرعاً بشعره من تتبوى على رأسه أحجار عبارة تبار . وقد كان هذا وقع مصر من سكة . ولكن مطلوب منك - أيضاً - أن تصمد جرحك . ولا تستسلم . فأنت مثل طفل قصته « شاب يهي » جرحك نمك ، « وستحل المشفى هذا للعلاج »

وسبطل « العموص » يلاحق قصص محمود جويج عبدالعال . وسبوق ذلك « لعموص » في قلب القارئ إحساس « بالعربة » ولكن هذا لعموص - الذي أصبح أيضاً من الصدقات التي تلصق بكثير من الأنواع القصصية من السنينات - مقصود كمعادل للواقع ذاته أو كتمرد أو تحريف صده .

٣ -

وبعد أن نأخذ إلى تأثير جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) على الأعمال القصصية المصرية في السبعينات ، وشرينا لهذا التأثير مثلاً بقصص محمود عوض عبدالعال « الذي مر على مدينة » وروايته « سكر مر » التي قامت في حقيقتها على مولودج داخل طويل . نتقل إلى تسجيل تأثير فرائز كافكا على القصة المصرية في الحقبة المذكورة . وسوف يرى هذا التأثير بارزاً عند القصص الروائي نبيل عبدالحمد

كتب نبيل عبدالحمد رواية وثلاث مجموعات قصصية . أما الرواية فهي « مسافة بين الوجه والقناع » وصدرت عام ١٩٧٨ . وأما المجموعات القصصية فهي « ثنائ على أعمدة الهواء » عام ١٩٧٠ و « رائحة الرماد » عام ١٩٧٣ و « الدوران حول الصور » عام ١٩٨٠

وشخصيات نبيل عبدالحمد شخصيات يتألفها اللهاث ، ملثاته . قلقه . مصطرة . دب فيها الهوس . تركزت واستند بها عدم الثقة بجميع صده الجميع . يسون السم . بطعون من الخلف . ويحويون . حتى أصبح الوفاء والإيمان وهما غير مقدور عليهما . فالأذن ملصقة بكل الحوائط تلفظ الهمس . واسترداد الثقة يكاد يكون مستحيل . وفي نهاية تعدد الشخصيات لثقة أيضاً في بعضها . ونحو على مصص بصر الآخرين بتحقيقه رغم عدم اقتناعها بذلك التصور

كل شيء في أعمال نبيل عبدالحمد غير قابل للتصديق ، وقابل للتصديق في الآن ذاته ، والحقيقة لا وجود لها ، وتصوراتها تتنازع وتصادم ، وتخطم بعضها بعضاً ، ولا يبقى في النهاية إلا رماد ،

شظايا . أشلاء . ومع ذلك يجعل المؤلف كل هذه الشخصيات والأشلاء مستقيم وتناشد في عمل هي شد به لاشاء

وتكسب أعمال نبيل عبدالحمد بطبع ، التحقيق ، وتتميز في استحيات يقوم على سؤال وحروب . وحتى لو لم يكن وراء القصة بوليسية ، فكل من أطلاله منهم وموجه تهم في نوقت دمه . ولكن القصة ؟

أصل . ما القصص . ما مصر الإسراء . وبها من قصص مسيرة وما الدور الذي يؤديه النص في هذه مسيرة ؟ مشة حبيبة شرف نبيل عبدالحمد أن تصدى في . وبك أن يجد إحساناً عبد نبيل عبدالحمد بقدر ما يجد . لدى فرائز كافكا الأديب التشيكي المتوفى عام ١٨٨٣ الذي لم يكن له تأثيره على نبيل عبدالحمد (ومن فيه قصصنا الكبير يوسف الشاروني) فحسب بل على الأدب الأوروبي قاطبة . لقد مات كافكا كاتباً مغشواً في الحادية والأربعين من عمره محطاً . أوصى بإعدام مسودات أعماله لأنها غير مقبولة من أحد . وكان الذي يعرفه الأدب قبل « كافكا » إحساساً ميبها واستثنائياً بعيشة الوجود . أما بعد كافكا فقد أصبح هذا الإحساس قوياً واضحاً . هو الأصل وليس الاستثناء .

وقد زود أدب كافكا كاتباً نبيل عبدالحمد مؤثرين على الأقل . الأول : ذلك الدبكور الذي يبدو سهلاً وخداعاً في الوقت ذاته ، ذلك العالم غير المتناسك الذي هو بالية أشبه . والثاني تلك المشكلة التي يشتمل مصمونها الفني في إجراءات حبة تسير في عبة كل هاون . فقد استطاع نبيل عبدالحمد أن يستعيد من ذلك كثير . بالأخص في رويته شبه التوليبه « مسافة بين الوجه والقناع » التي تنهى بعد التحد إجراءات تخفي مطولة (تصدد احتفاء جثة البطلة وشبه قتلها) إلى أنه ليس ثمة حنة على الإحلاق ، بل إن الميتة نفسها المتهم باختنائها وبقتلها لم يكن لها وجود في الحقيقة . أكان الأمر كله وهماً ؟ أكان كذباً ؟ أم ماداً ؟ هذا ما يجد القارئ - في نهاية الرواية - نفسه حائر إرادته ، ومن ثم يتسرب إلى وجدانه إحساس فقبل الوطأة بعنية كل شيء . ويتجنى . بدنت مؤثر أودوني شديد القاعية . ليس على أعمال نبيل عبدالحمد فحسب ، بل على العديد من روائينا وقصاصنا من منذ جميل عطية إبراهيم وأحمد هاشم الشريف وعلمد حافظ رجب وروافد سليم وأحمد الشيخ وعلمد طويا ، حتى لكاد نقول إنهم كما يخرجوا جميعاً من عباءة كافكا ، كما خرجت القصة الروسية كلها من عباءة جوجول

٤ -

وبدعونا هذا إلى الوقوف ملياً لشيرلي رائد من رود لعصه نصيره في أدبنا الحديث وهو يوسف الشاروني . وقد كانت الشخصية التصويرية التي ألقى بها منذ أواخر الأربعينات إصافة حقيقه إلى أدب القصص المعاصر . بل نقطة تحول في تاريخ قصص نصيره . وإن بدت هذه الشخصية نموذجاً مطروقاً في أدبنا القصصى فما بعد ، فإن الفصل يرجع إلى يوسف الشاروني ، خصوصاً في تسويق هذا النموذج وتقريبه إلى دوق القارئ العربي ، وانطاً إياه بالتبارات التحريية والطبيعة في الآداب العالمية . وقد كانت مثل هذه الشخصية القصصية كثرة الصدمة للدوق الفني المستقر المتواتر

ويعود لمحاكاة تعبيرية للشخصية عند يوسف الشاروني بن مصنف في كثير من الأحيان بالكاريكاتيرية . وواضح في قصته « الطريق إلى المصحة » (وهي من قصص مجموعته «العشاق الخفية») كيف يبنى نوع شخصياته من تفاصيل واقعية نابذة عن دقة الملاحظة . لا نلت المؤلف أن يدفع ببعض هذه التفاصيل فيوصل شخصية إلى حد تكريكاتير . كأن يراه يتابع امرأة في عضة دهنها الضوئل . وعندما يده حور عن راحته وعذبة تمتلئ حتى السيلة بأنفسه نظير عن

وسوف شخصيات يوسف الشاروني لدى وحيل الكثافة في سيجيات (وإن كان يتاحه القصص في هذه الحقة قد قل كثيرا . ونصرف في الدراسات النقدية) في بعض الأحيان . مثل المدي الحنية مصحة بالأنوار صراحة . ولإسأل لآلى . ومهيجى لترك والحداث ونفاهى (١٩) . وهذه مفرصون في كثير من الأحيان . محبو صهور . يتصلعون من حورم في حور . مثل بعض شخصيات المصورين حامد بدا وعبدعادي الخزار في مراحلها الفنية الأولى

ولشخصيات في قصة يوسف الشاروني «سياحة البطل» بديمو غير واقعية ، صعبة التصديق . بسبب المبالغة في الاعتماد على هذه في بانيها . ويتجسد الماري في جو كايوس قريب جدا من ذلك الذي نجده لدى انكاتب التعبيرى الفرنسى أرتور آدموف في «سرعة الحديقة الكبيرة والصغيرة» و «الجميع ضد الجميع» بوجه خاص . فممايل دقيقة نحور لإيهام بأن هذه الشخصيات التي قبل منفى في شخصيات من حجم ودم . ولكن الأمر لارت بحد إلى مريد من لا يصحح وليس قدر على الإصاح من المؤلف نفسه بفور يوسف الشاروني في ١٩٩٧ تحت عنوان «ملاحظات عن قصص من مجموعتي العشاق حسة ورسالة إلى امرأة»

ن من خصائص الأداء المعاصر «تصوير الحور غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية وهذا أشبه بما يحدث في الكايوس . ولعل قراتر كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب . ونحن نجد هنا في قصتنا (سياحة البطل) عند تصوير رواد القهى . إيهام لا يسيرون جميعهم باعتدال . ولعل هنا لون من ألوان ما يعرف بالطريقة التعبيرية ، وهي رؤية الوجود من خلال نفسية معينة فكأنما أصحاب المقاهى . على هينهم . فزو عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم . بل إن هذه العاهة لون من ألوان هينهم . حتى إن البطل وصديقه عرجا قليلا في مشيها حتى لا يكشف أحد أنها غريبات عن القهى . ومع ذلك فلم تفلح حيلها إلى جانب هذا كانت هناك عشرات التفاصيل الدقيقة عن القهى ومدحه وطلاله الخ مما يجعل اللاواقع يبدو واقعا .

وشخصيات يوسف الشاروني تدس محتمما تمش فيه دون أن يبر الإصر نكامل أو لثت للمجتمع الأفضل الذى يريده . ١٣ تدس وصاع حنره هي غريبتها وتعتبر الشخصية التعبيرية عند يوسف الشاروني - هناك - مجرد (لرمومتر) الذى يسي عن ارتفاع الحرارة . و عن وجود الحمى في حور المجتمع ، دون أن تدعى علاجها هذا حتى أو تلصقا لها . ولذلك فإنه على الرغم من الحدود الاجتماعية

الراسخة للشخصية في قصص الشاروني فهي ليست «شخصية دعالية» صحيح أنها «شخصية متمردة» على القهر الاجتماعى والاقتصادى ، كما يبدو ذلك جليا في «دفاع منتصف الليل» و «سياحة البطل» ، ولكنها تقف - بصحة عامة - لائحة مستفسرة : لماذا أصبح من أصبح من المصورين . وكيف انتقلت العلوى ؟ وقد ألفت الشخصيات هذا السؤال مرر . فلم نخط نجواب ، لكنها ما ملته . (الطريق إلى المصحة)

فه لا يعرف أحد الشاروني تعبيريا بخل عمل الأوصاع الروائية لهيطة بهم . فلا يظهرون مظهر المحدثين العتاة ، ولكن يكسبهم شرفا أهم بقوموب الإباء . ويرقصون لاسلام للمرض . إيهام - إذا لم يكن بإمكانهم أن يسفوا الآخرين من بوباء - يتحاشون ما استطاعوا (وهم عبر مستصعبين في النهاية) أن يتدسوا به . إن أقصى ما يريده لبطل الشاروني هو أن تحتفظ بطهارته وعذريته في مجتمع يأبى عليه ذلك ولستمع إلى البطل في «دفاع منتصف الليل» يقول :

«أنا رجل عالم لا أصدقاء لي ولا روح ولا أطفال ، فلماذا يتعقبى شخص أو اشخاص وأنا سائر في هذه الزحمة الكونية ؟ وهكذا نشأت لدى رغبتي المستمرة في الانكاش والنضال»

ومن هنا تكتسب الشخصية الشارونية قيمة أخلاقية جذرية بالأخير . بها إذا كانت لا تعرف لنفسها - بعد - خلاص في هذا العالم العنوائى الدس ، فلا أقل من أن تنكش وتتصاعد ، لا تطلب جاها ولا عالا ولا حينا . بل نحصى لتقدم ، رعا في جهاد بانس . كل صوف القهر الخارجية ومن هه نفهم ومصة القداسة التي تصبى شخصيات يوسف الشاروني من وقت لآخر ، رغم كل عيوبها وضعفها وإحباطاتها .

- ٥ -

وبشرة دهية تملأ أمين ريان - أيضا - في مجموعته القصصية «صديق العراء» (١٩٧٩) «واقعية» إلى «التعبيرية» عرج يشدو بنوق القلب حوال تسمعه في هدوء الليل من بعيد ، فيحرك في أحشائك شجنا مقيا . وهذا ما جعل لأعجب قصص مجموعته هذه ذلك المدق الحريف ، فقد تجردت كلماته من النعجة والخلل والمقلانية المباشرة . وقد تعلم الفنان وكيف تصل الحياة على حوائط مدنية زائفة ينحرفها المبكروب وتعزسها الحروب ، فأصبحت الحياة بالنسبة لفنه وجنة مروقة . ولكن المصور يعنى بفرد ، وهل يكب المصور من انقاء ؟ بل هل يعرف لماذا يمشى ؟ وكيف ؟ ولم يمشى ؟ به صوت صادر من حنجرته مندق إليها من أعماق كيانه كمصور . ويكتب أمين ريان القصص - بدوره - من أعماق كيانه كمن «يحمل رؤى وأفكارا» ، ويهم في كل واد يكتب «وبنى لنا - في قصة «مسرعات موطن كساد» - «وحيته»

بعد قمت رؤية أمين ريان في قصص «صديق العراء» على نفسه مؤدعا أن كل شيء ليس في مكانه الصحيح ، وأن «لا مصانة لخل لا يره منه ولا لجة فلسفة اعتبرت المواطن جميعا «مساحيط» لبهم تكريه ، لحاهم الككة وشواربهم وعويناتهم ، أسماءهم من عداد

إلابيس «رجل» . ولها عند غمس الفتاة ظم في بحيرة الحون ،
وراح يدبح بقلمه «مذبح العجوز» ويغيب بكلماته «الأعيب الحقة
والحكمة» ، ومضى حمة طلق لا تحقّ يعلينا قصصا لا يمكن قبولها إلا
إذا وضعنا نصب أعيننا قلبه تلك واستعدنا لها . كما تستعد مدني
أسلوبه ، الحلو ، المظلم «صون الهلوانات» . والقرايجوز والمعنين
ولقعاشين والحشاشين والمسايط وأهل المسح وعبرهم من «السر
الشعبي» . وإنا نشتيح لأهنا أن تصور أمين ريان في حبه «التي
مأم الناس دور السيد احمرى الذين لا يعرف الفصحك» . شفت
سيلا ، يها يقوم إذا أسكت بانقم «بالأعيب قذهب اخون» . الفصحك
طوب الأرض» (مسوعات جل كذاب)

وفي تطور أدب أمين ريان القصص من الشخصيات الواقعية إلى
الشخصيات التعبيرية تحولت القصص من مجرد إيذاء انتقادات حرة إلى
إطلاق صرخة احتجاج مريرة مبهمة ، لكنها أكثر عمقا من الروحات
والانتقادات الحزلية ، فتخلو إداة للإطار الاجتماعي المحيط بالإنسان
الفرد . وشخصيات أمين ريان في أغلبها شخصيات تتكالب عليها
صغوط خارجية ، تدفع بها إلى السقوط ، إن لم تهرب منها إلى الخمر
والجنون والعزلة بعيدا «قرب حقول» وحيوانات لا تاريخ لها وأعشاب
تشب إلى لاشيء» . بل إن «الأدب نفسه» أو «الكلمة» بصفة عامة
هي متفككة ومهرب للبعض من السقوط . ولكن إنسان أمين ريان في
جوهره يظل صابيا نظيفا ، فإذا شابهة شائبة فليس من نفسه بل من
اموريات والضرورات الخارجية . ولا يعني شفت أمين ريان في مجموعته
القصصية «صديق العراء» بتصور الشخصيات الناعمة الشائكة إنه
يرتبها كأمم فوج يحنى به ، ولكن الذي يقصده - حقا - هو توجيه
رسالة إلى القارئ ، ومن ثم إلى الشر جميعا ، أن يضحوا في
الحد من وجوب تغيير الذات في الخارجية وتطهير الحياة الإنسانية من
«بقوة ولتظاظة والصناعة» السابقة

٦

ولنتأمل بعد ذلك إلى قصاص روائي من قصاصي التبعينات عرفت
بسمه اطلاعه على تيارات الأدب الأوربي من خلال مقرأه مترجما من
أعمال هذا الأدب . وهذا الروائي هو محمد الراوي

وترجع تجربة محمد الراوي القصصية إلى عام ١٩٧٣ حيث أصدر
مجموعته القصصية الأولى «الركض تحت الشمس» . وأصدر بعد ذلك
روايتين قصصيتين الأولى «عبر الليل نحو النهار» عام ١٩٧٥ والثانية «الحمد
الأكبر منصور» عام ١٩٨٠ .

ويشير محمد الراوي إعجابا في روايته الأولى «عبر الليل نحو النهار»
بالحركة التي يعتنقها في أبحاثها من خلال القمع والتدخل والاعتدال الذي
لا يبدأ له قرار . وقد جعل كل ذلك العمل حيا في سبجه ، متوزعا
مسعرا حتى مات . وبلغت العمل النظر بيناته الذي يحمي علة معان
دون أن تتعري هذه المعاني أمام أول نظرة تنق عليها ولكن يحفظ
العمل عمق داخل ، ملغز ، جوهري ، مراوغ ، له حياة حسنة مرغوبة
من نقوش المفاهيم ، وبختلف الأمر كثيرا بالنسبة لهذه الرواية عن الانصاح
السرير الذي تلقاه في العديد من روايات الواقعيين المضحيين

ومعبر محمد الراوي من الروائيين الملائم الذين وهو القديس على أن
يقول ذلك . وقد أمكنه في روايته «عبر الليل نحو النهار» أن يروح
من هذه «التيان روت حربية» قصص عمله فترات من توصف
الذيق الحرس الذي . وبين سيعانه ليس صمويل بيكيت الذي تم
في كل تلك التيارات الشعرية والمربوجات المداخية الحادة يوم
أصبح بكثير من «المفهوم والمرئي» . وتلقى عمله على وجه التحديد
بإثبات من قصة «العروة السحرية» «الحربية» و«رماد» بيكيت . ولكن
على وجه مقصدي خاص به تم

وقد حدثت زيادة محمد الراوي الأول بالأصواء والألوان والأصوات
والروائح والأدخنة . إنها تصعيد الواقع إلى اللاواقع . وقد نجح ذلك -
على الأخص - في ذلك التحول بين البيوت المتبارقة والشوارع الجديسة
الخالية من أهله ، والدخول إلى الغرف المظلمة لأسرار أصحابها ، بعد
أن غادروها . في أعقاب الغارات الحوية التي أساءت عليها ، والمناهي
التي تنهى بهجوات أحدثتها المقابيل في الحدران ، عاصرت تمنع على
القضاء ، وتظل على الدروب التي اصطفت على جانبيها الخراب .
وتكس في أعائها ركام وأكوام تبعث منها رائحة العطن . وأجمل ما في
تفاصيل المكان ، بطل صفحات الرواية كلها ، تلك أسبانت المتسلقة
المفصاة ، كسجات على الجدران المشجوة ، وجوانب لقبور التي ترقد
فيها الخث فوق الخث . وقد لا ينسى القارئ لأمد طويل وصف
المؤلف لحنة الصديق التي رقدت وتحملت عن السرير لحظة أن جاء بعض
رجال الدفاع الذي لمصوا بها إلى حفرة مفتوحة تنتظرها في الحياة ،
وأصابع ذلك الصديق العظمية المفروسة في حشية السرير ، والكتاب
الذي سال عليه من الحقة سائلها الأصغر اللزج . وكم كانت براعة المؤلف
وهو يمزج لنا الموت بالحس . فإذا نزلنا إلى الهبأ ، ساعة المدون على
مدن القناة ، استمعنا إلى ذلك الحوار المنقطع الذي لا يروى عطشنا ،
ولكنه يشيرنا مشاعر من الجبال السريالي المنفر ، نضبه ونعنه ومصت
المدافع والأنوار الكاشفة التي تلمع في ظلمات الهبأ . إنه حوار لا يكشف
سرا . يزيد الحقيقة إلغزا ، فليست رواية محمد الراوي - شأنها في ذلك
شأن روايات التبار الحديث - فيكارتية الطابع

وإذا كان سر في الرواية لا يكتمل فذلك لأن ثمة مدمر من
قابل . ليست من فعل أهله صرحين هذه المرة ، بل من فعل حد
داخلي دفين في الأعماق . وعندئذ تتواكب الحرائب الداخلية والحرائب
الخارجية على صفحات الرواية على نحو يحقق لعمل الراوي تماسكا
ممتزا . في ظل قدرة على الانجاء بالأجواء . وقدرة شكيبة تعني أنرم
ما يلزم للقصص الحديث ، فهو ليس يلمت من وشائج الفنون لشكيبة
الأمر الذي أكمله الروائي الفرنسي المعاصر ميشيل بطور

ولقد أثبت محمد الراوي أن المعقول يقودنا إلى اللامعقول . و«واقع»
إلى اللاواقع ، فالإنسان يحيا في عالم مفتوح الأبواب على الحب . وقد
تفتح شركته تحت قدميه في أي لحظة . عند مرقى لطريق ، أو في
الخطوة التالية . ولعلنا نذكر - في هذا المقام - رواية «مادجيا» لسريالي
الفرنسي الكبير أندريه بريتون .

ثم نجي رواية محمد الراوي الثانية «الحمد الأكبر منصور» عملا شقا
صعبا عندما خشنا عزنا ساحرا جهما . وقد حقق فيه المؤلف العظيم

كثير مما كان يريد أن يحققه عندما أمسك بالقلم وبدأ يكتب وبعد «لرواية التجريدية» ينتقل إلى «الرواية الميافيربية» التي تقوم على مفهوم للحياة، مؤداه أن كل ما في هذه الحياة ليس سوى مشردات أنجدة من الإيدياب، بشير إلى ما وراء هذه الحياة الغاية القصية، إن حبه رمز وعبر، ولا يقص هذا اللغز إلا من حاول أن يهب نفسه لإيمان بـ الحية لأخرى عبر هذه حية التي ربما تكون فاعا محي وراه وحده ما هذا الوجه «أهو جميل؟ أم قبيح؟ وجه من «مادام تيرد» يا «هد هو شعر تعلق بالعموص الذي إسمة حواء

ورى كان المكان هو سطل لأوجه في أعمال محمد الروى لتقصية ورواية أم الإنسان فهو مجرد أدبه كي يحسم مكان وقد أحس الروائي أنشأ في روايته «الحل الأكر مصور» في وصف ذلك البيت الذي اجتمعت فيه الشخصيات الأربع - بدهايرة وعرفه ونوبه وحوالطه - ونقل تفاصيله موحية أو إيتافيربية ومدكرها هذا البيت بدلت الوجود المحصور المسمى في «جلمة مريية» سارتر - وفي «مأساة العصر الجميل» نصباء الشرفاوى - ولكن محمد الروى صاع على أي حل - على حاصا به - على مشارف صحراء مثل صحراء ميناء - أو صحراء التناز لديو بوراني - من خلال تركيب مأساوى مضحك - يعطينا «معادلا موضوعيا» لاستشعار أشياء خارجة في العالم لا فهو مثل إشارة مرور مجدها عند معزق الطرق - وهو يشير إلى أشياء كثيرة وبصرها ولكن بأمر وليس الإيصاح - وربما كانت تفسيرات «لا تفسيرات» في حقيقة الأمر - نوقنا في حيرة أشد - ولكن الأمر المؤكدة أن المؤلف يلمح في غلالة من الفن الكلامي، ساحرة مثل رشحات من خمر معتقة

ويبدو محمد الروى في تجربته الروائية متأثراً بتجربتين من حياته هما: معاينته «دمار الذي حلّ بمدينة «السويس» في أعقاب حرب ١٩٦٧ وما حقه من خرائب وأشلأ وشوارع خاوية تنظر - مع ذلك - عودة أهلها - أما تجربته الثانية - هي وفاة صديقه المصمم الأديب ضياء الشرفاوى في الثاني من نوفمبر ١٩٧٧ بكل ما تضمنته تلك الحادثة من فجائية - وخلفته من فراغ ليس في قلب المؤلف فحسب - بل في قلوب أصدقائه المقربين جميعا - ولا زال محمد الروى في أعماله القصصية والروائية يبحث عن ضياء

وبقدر ما يركز محمد الروى في عمه القصصى والروائى على «المكان» بقصى «الزمن» عن اشعاله - فلا يبدو للزمن وجود إلا باعتباره من أوصاف المكان - عندما يهبط الليل تتعثر الأصواء في أرجاء المكان - وعندما ترتفع الشمس في الظهيرة تلتهب الرمال - وهكذا - وإذا بقصى الروى الزمن من أعماله - يصحح الإنسان معروفا في المكان - وقد فعل روائي «الرواية الجديدة» في مرسا هذا بالنسبة للزمن أيضا - عندما جعلوا من حقيقته مدلولاً ميكولوجيا - فإ يداخل النفس - ولا تتحرك الخواص - ليس له مكان في العمل الأدبى - ومن ثم لم يعد «الحبر الروائى» عند الآن روت جريه «حبرا وحيا» ولا «الحركة الروائية» «حركة في الزمن» فقد اقتصر مع رفاهه كتاب «الرواية الجديدة» على المكان

ولكن كيف تمكن الخروج من هذا الخضم الذى اسمه المكان «ألا يوجد مستقل» من في تعبير نحو الأصيل «لحاً الروائى الفرنسى ميشيل

يعطون إلى خيى هذه الحركة عن طريق الانتقال بشخصياته من مكان إلى مكان - كما ترى في روايته «حدول المواعيد» ولكن محمد الروى يرفض هذه «الحركة للمكانية» ويظل صامدا في مكان واحد يرصد التعيرات الظاهرية التي تحدث في أرحائه - ومن هنا جاءت الصفة التشكسية في أعمال محمد بروى - وسوحة لا تعرف حركة إلا محار - ومن خلال معالجه خاصة بتفاصيل المكان لدى ينصب عليه لعمل وطدارب - يكتب محمد بروى على انتفاص لخواص لبرئية للأشياء «بى جويب مكان «لو الأشياء» - وليس من بصروجا - يكون هذه الخواص مريئة معين - فقد يدركها حوس أخرى - وسحاب محمد الروى القصصية مثل اللوحة التشكيبية «سكوبة» فصببت عنها حركة والمقصود بالحركة هنا «الحركة الخارجية» التي تدفع بالعمل إلى تعبير الأمكنة - أما «الحركة الداخلية» فهي شيء يلتقطه الروائى بما ترخر به أمكنة من حشاش وتآكل - فلكل عبد الروائى تعمل فيه حركة دينميكية خاصة به - وددت بعبارة شيئا مثل لركاب - وباعتبار زمن في حد ذاته ليس كسوبة قائمة بذاتها بل هو صفة من صددت أمكنة - فلكل شيء متحرك ذاتيا - يتحرك جزئياته دون أن تحرك قوة أخرى خارجية مثل الزمن - ويضل المكان في نهاية العمل الأدبى كما كان في أوله - كتلة تعمل الحركة في جزئياتها بفعل الشعلة الحية - والروائى - قصاصا - بمثابة الآلة التي يكشف مكان عن نفسه من خلال - ويست أنمانه سوى «المكان» في علاقته بنفسه - ومن ثم تحلت هذه لأعر - وعلى الأحص روايته «عبر ليل نحو النهار» - من لأخلاقيات والعييات - بل أقيبت عنها ذات القصاص صسه - متحوة بذلك إلى درجة من «لخصوصية» درست بينها وبين «الرواية الشبئية»

ولاشك أن محاولة إدخال «الرواية الشبئية» في نسج حياتنا بروئية على يد روائى قصاص مبدع مثل محمد الروى يعتبر من الدلائل على قوة المؤثرات الأوروبية في الرواية المصرية في السبعينات - وإذا كانت «الرواية الشبئية» قد بدأت تظهر وتكتسب وجودا خاصا بها في الأدب الفرنسى الحديث منذ الخمسينات من هذا القرن - فلا شك أن لتدت قصاصنا الشاب محمد الروائى إلى هذا التيار الأدبى الجديد في أوائل السبعينات - ومحاولة الالتقاء بتعاليم مطرى هذا التيار ومبدهيه - يعتبر من النقاط المصيبة في مسيرتنا القصصية - وقد أثمر ذلك تجديدا جديرا بالاعتبار في القصة عندما

- ٧ -

ولعل القصاص إدوار الخراط من أكثر أدباء سوعا في صوره فهو لا يفت عند «الصور النفسية» أو «ميكولوجية» و «الصور الشعرية» مثل يوسف انشارون بل يتعدى ذلك إلى «الصور السريدية» التي يحلى الكثير منها على صفحات قصص مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» الصادرة عام ١٩٧٣ - أما مجموعته القصصية الأولى فكانت بعنوان «حيطان عالية» وصدرت عام ١٩٥٩ - وهذه الأنواع الثلاثة من الصور تجمع بينها صفة واحدة هي أنها دلق حقيقى للدخل على الخارج - فالذى نراه في كل هذه الأنواع من الصور أن صاحبها يعكس - على موجدات العاد اختارجي - حالته الداخلية من خوف أو ضيق - أو ملل أو إحباط أو شوق - أو غير ذلك من الحالات التي تعرفها الحياة الدحية للشخصة - دون أن يكون للعالم الخارجى صفة ما (كأن يرى مكتتب

الهار قاتم السواد ، تلغ هبات الريح الى أدبيه فيجمعها أين ويوح
الى غير ذلك من الحالات التي تكون فيها صور توقع مصيعة
مصطرم في أعماق الشخصيه من معالقات وهو احس)

وإذ يربط بين الصور الثلاثة مذكورة هه نردص واحد . وهو في
الوقت ذاته معيار عميرها عن تصور الوقعية الموضوعية هه هه
الأنواع الثلاثة تستحق صفة الصور الدائبة في مقاس تصور الموضوعية
وتعبر بعد ذلك أن تكون التفرقة بين نوع صور الدائبة على أساس
من ضيعة عميرة ولا شك أن لكل من خصائصها عميرة التي تفرق
ها

ويمكن أن نقول - بالبحر - إن الفرق بين لصوره النفسية وصوره
التعبيرية أن بصورة النفسية أساس محددة فردية متعده بصاحب . فمن
يركب جرمة قبل جثتي - معها - مصدره التوبس . يعكس خوفه
على تصرفاته وزواده . لتكون صور هذه الرؤى صوراً نفسية
سيكولوجية . وإذا كان السبب الذي يحرك الخوف في أعماق الشخصية
واضحاً سهل تبينه ونفسه فقط . ولكن قد تدق الأسباب في كثير من
الحالات . ويتعلق الأمر بأسباب راسية عميقة قديمة ترسبت في لعقل
الباطن . حيث لا يبدو ثلعب أن هذه لصور سبب معنوية . ولكن مع
وجود هذه الأسباب التي يكتمها ، شحسب للمسي . (يقوم به كثير من
القصاصين في أعماقهم) فإن الصور الأدبية المتعقدة بالعقل الباطن و
بالمعزات النفسية التي تتردى فيها لشخصية تظل صور نفسية وقد
ساعدت دراسات علم النفس الحديث على إظهار مثل هذه الصور في
الأعمال الأدبية ، كما ساعدت أيضا على استجلاء الحقيقة السيكولوجية
لكثير من الصور الأدبية التي كانت غامضة

أما الصورة التعبيرية فهي تقوم على حالة خوف أو قلق أو إحباط
نطلق منها ، ولكن دون أن يكون سببها هزة سيكولوجية متعلقة بنفسية
الطل . إن الصورة التعبيرية قد يبدو فيها البطل في حالة خوف من خطر
ميم ، دون أن يرجع هذا الخوف إلى سبب حقيقي مؤثر . وقد يشعر
البطل بالإدانة دون أن يكون قد ارتكب إنما يدعو إلى هذا الشعور . هذه
الاحاسيس والمواجس الميعة التي تقوم عليها الصورة التعبيرية لا ترجع
إلى أسباب سيكولوجية مرضية متعلقة بفردية من تتأه بقدر ما يكون
مرددا وحالة احتجاج ، إزاء عدوانية خارجية قد تكون واحدة من المجتمع
أو من الوجود ذاته . ويقدر ما تظل الحالة غير المستقرة في الصورة
السيكولوجية فردية الأصل والدلالة لأنها خاصة بصاحبها ، فإن حالة
المعاناة في الصورة التعبيرية تتحول إلى حالة عامة ، سوء من حيث
تأثيرها الذي يشبه تأثير صرخة تتردد أصداؤها في جسد الإنسان
والوجود أو من مصدرها . إن السبب الذي يمت الخوف أو القلق أو
الاحساس بالذنب والإدانة أو غيرها كما تنصح به الصورة التعبيرية التي
يعي بها المؤلف - في قصته لتنبية إحساس عام عند القارئ .

إن الخوف - مثلا - في قصة إدوار لحراط ، محطة السكة
الحديد (١) ، يرجع إلى أن البطل لم يكن معه تذكره تمكنه من الخروج
من باب محطة الوصول . فبطل يتحصص بين جسدات المحطة . يحنط
بزحام المسافرين فلا يكرث به أحد - هذا الحدث في ذاته ، كما يعطوي
عليه من خوف ، ليس سوى فكرة تتيح للكاتب أن يسمي إحساسا بحرف



صام شامل ليس في قلب الشخصية فحسب ، بل في قلب كل قارئ .
ولذلك يمتص القاص في تفاصيل صورته قاصدا أن يشد القارئ إلى
داخل دوائه الخوف لتصبح الأثرة أرمته ، على أساس أن محنة الخوف
هذه إنما هي محنة الإنسان في هذا العصر ، وربما في كل عصر ،
والإنسانية يحجم عليها إحساس بدو حرات قادم لا قبل لها بدفعه

أما العارق بين صورة تعبيرية والصورة السريالية فيعتبر قارقا بين
ماثير الاحتجاج وماثير العراية . وإذا كان الاحتجاج يتعلق بمستوى من
الوعي يعبره الإنسان بين أقرانه البشر ، وبأن الكون لا يصنع على قدر
الإنسان ، مما يثير في نفس الإنسان إصرارا على أن يسعود على الوجود
أو يصعبه بمواقفه وأحلامه ورغائبه ، فإن للعراية مسالك ودروب
أخرى . وقد رأى حشاق الصور السريالية أن الخوف يعقد قدرته
الجهالية ، وأن الخيال يسبح من الربط بين أشياء متفرقة بعد تحلبصها من
مستحضرات اللعبة (سراخسية) بمبه إكسابها معنى أخرى مشتقة من
أكثر اللقاءات إثارة للدهشة وقلها توغيا . بمعنى ذلك إلى صور تتصوّر
أكثر قدر من التصادق مظهرها . بما يعرض أكثر الرؤى اليومية شيئا .

ويبحث في انفس توقعات مبهلة لاستبعد . تسم الصور السريالية
بمسحة شعرية عسقة . وقد وجد السرياليون في أول الأمر بها سخيا
للصور في «الألاعول» و «العقل الباطن» بمحوتها لأحلامه وهنوساته
وهديانه . وقد رحبت السريالية بالغموض إلى «اللاوعي» ذلك الغرن
الذي توحد فيه الأشياء في أكثر العلاقات غريبة ومجاثبة . وقد آلت
السريالية على نفسها أن تمل الصور النابعة عن العقل الباطن على كل
صور حدة درويبية اليومية وصيغها التي أصبحت لمرط ألفها . لا تثير
في النفس أي إحساس حائل . ويبدو إدوار الخراط في قصة «محطة
السكة الحديد (٢)» بعد أن ارتقى في أداة الوصف . أكثر قوة وعمقا .
فقد عاد بطله في هذا القصة من سفر مجهد حاملا معه خاتم خطوبته إلى
رميلة به في المكتب ، لكنه يكتشف وهو ماض إلى فرجة في سور المحطة
يخرج منها بعد دقيقتين إلى شوارع الإسكندرية كمادته ، بدل الطريق
الطويل إلى باب الخروج ، يكتشف أنه قد فقد خاتم الخطوبة ، ذلك
الشيء الصغير الذي يسكنه من الالتقاء والارتباط والنمو يعود أدراجه
ليبحث عن الخاتم في هدأة المحطة ذات الحمر المهدد للترعد ، ويبرول إلى
حيث يقف القطر الذي كان يركبه ، وقد وقف بين العديد من
القطارات التي لا تميز بعضها عن الآخر ، وتزل قدمه ويثمن ويقع إلى
الأمام دفعة واحدة بين القصبان .

ويستطع بين كتل اللحم المقطع بفصل عجلات القطارات الذاهبة
الآتية على القصبان اللامعة . بين أشلاء متوردة مرمية على القصبان ،
حيث حس اللحم الإنساني المظفور الخبث معا . عجلات بطون
وأطراف سيقان مدورة وأذرع بقعة متشابكة باردة ، هائلة ، لكن فيها
مع ذلك أبدا ، روح لا يحطك القلب أبدا ، روح التلاصق بأجساد
ميتة ، بأجساد المحرم الميتة .

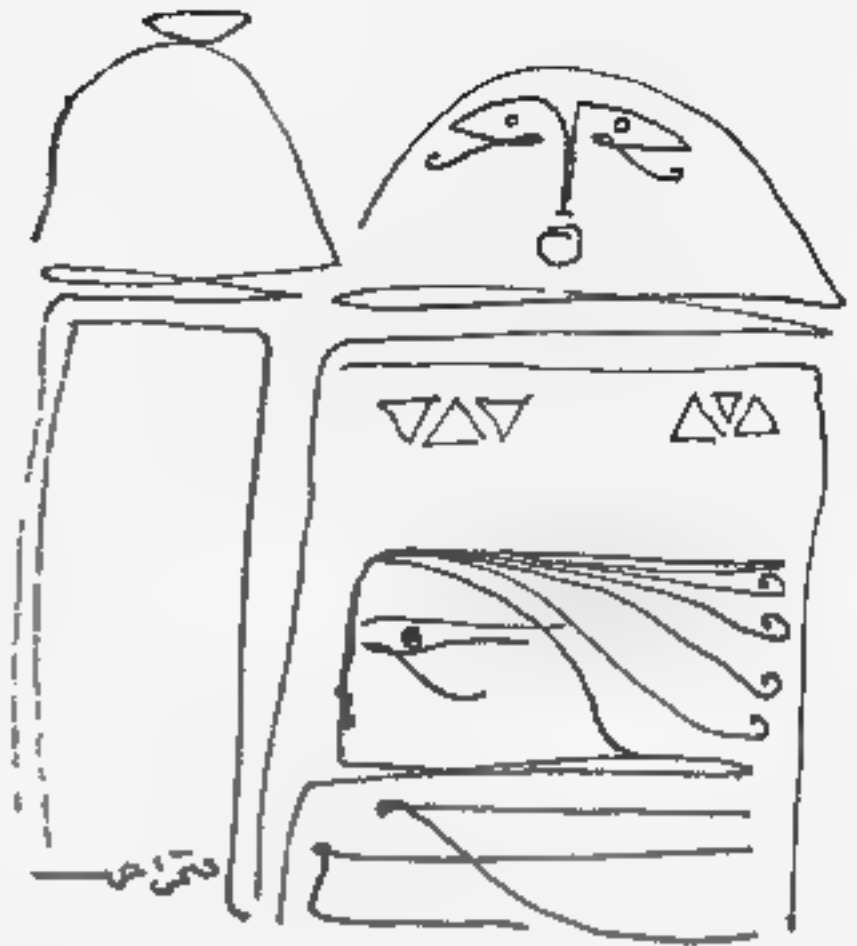
إن البطل - في هذه القصة لا يتحط فحسب بين جموع لا تعرف
ولأنابه له - كما كان الحال في قصة «محطة السكة الحديد (١)» بل
يتحط بين جنث هرمتها عجلات القطارات . شقنا طولا وعرضا

ومصت صبا ، متراكمة بعضها فوق بعض ، مريحة في يوم الزمالة
الأخيرة والبطل - هذه القصة الثانية بحده يعقد شيئا . أما في القصة
الأولى «محطة السكة الحديد (١)» فلم يعقد شيئا ، بل لم يؤد عملا كان
يجب أن يفعله . أما في القصة الثانية «محطة السكة الحديد (٢)» فقد قام
بأداء العمل المطلوب لبلوغ السعادة والارتباط بمن يحب . أحضر خاتم
الزفاف ، لكنه يضيع منه . ربما سرق منه أو ربما سقط منه . اضطر في
حاله يكاد يكون معلوما . ومع ذلك ينتهي بمصيره إلى ما هو أشجع من
مصير رميلة في القصة الأولى ، يرتطم وجهه ويدها وصدره ، مرة بعد
مرة بلا انتهاء ، يسور لاجبور منه ، من الأشلاء البطيعة القية الشاحبة ،
كأنه يراه في العتمة . لم تعد هناك إلا هذه الدورة المتكررة من الاتصال
بهذه الجنث والاتصال عنها ، حثث آخرته ، حثته وهي تتخابل له
تحت السماء الفسحة . مقطعة ولكنها برتبة

ويهي إدوار الخراط قصته «محطة السكة الحديد» بالانزلاق إلى
صورة قد تكون تعبيرية ، لما تطوى عليه من احتجاج على سب الإنسان
حقه المشروع في السعادة والتواصل بالآخرين ، سواء كان هذا السب
بفعل اجتماعي متمثل في الزحام الصاغط بالقطار ، أو بفعل لا تعليل له
سوى التلذذ الذي كان لدى آفة الإعرين في مناوشة البشر الفاسدين في
سعيهم إلى نيل مطلب السعادة . ولكن هذه الصورة التي نلتهم بها قصة
«محطة السكة الحديد (٢)» يمكن أن تكون صورة سريالية أيضا ، بل هي
صورة سريالية ، لو شئنا الدقة ، وذلك لفجائيتها وهرابها التي لا تترك
للقارئ . أن يلتقط أنفاسه من فرط انبهاره بها . هي صورة سقوط من
يبحث عن خاتم خطوبته الصائم - بين رحام من الأشلاء البشرية التي
قطعها عجلات القطارات الرائحة العادية على قصبها اللامعة - من
الغربة والمباغثة ما يحقق في النفس «صدمة» الانتقال الشرس المعجاني
من عالم يومي عادي ، عالم المحطات والقطارات المزدحمة إلى «عالم
لايومي» غير عادي ، عالم الأشلاء المكسدة في ألفة (٣) .

وبعد أن كان إدوار الخراط بطري الشخصية على نفسها في قصص
مجموعته الأولى ، «حيطان عالية ١٩٥٩» بحث في أمانيها ،
أصبح - في مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» - يسط الشخصية على
الوجود كله . وفي هذا يقول إدوار الخراط

« يحيل إلى أن الشخصية عندي هي الحدث ، بمعنى أن الأفعال
التي تجري في هذا العالم لا تنفصل عن الشخصيات من الخارج ،
ولا يبدو أن لها وجودا خارجيا مستقلا . إن الأفعال والأحداث
تبدو في القصص السائدة كأنها ترتبط بالشخصيات ارتباطا فيه
دائما نوع من الميكانيكية ، ومن ترتب المعلوم على العلة ، من
البناء الناتج عن بطورات نصية أو اجتماعية ، أي أن هناك
باستمرار لاق القصص وحدها بل في التصور الشائع للحياة نوعا
من الصنعة وتلمس التبرير المنطقي أو النفسي أو الاجتماعي بين
مجموعتين منفصلتين : الأشخاص من ناحية والأفعال أو
الأحداث من ناحية أخرى . إن الرواية عندي مختلفة اختلافا
جذريا .. وليس صحيحا بالمرّة أن القصص عندي هي قصص
الذات أو الشخصية وحدها ، بل تصوري أن عالمي القصص هو



عالم الشخصية التي هي ، في نفس الوقت ، حدث متغير ومتطور
معاً ، لا الانقسام بينهما .

ويجدر أن نلتفت من هذه الأقوال عدم الانقسام بين العالم الداخلي (الشخصية) والعالم الخارجي (الأحداث) وامتزاج كل منهما في الآخر . ورفض الصنعة والربط الميكانيكي بين الأشخاص والأحداث . فهو ما نلحظه بجلاء في «ساعات الكبرياء» فإن العالمين الداخلي والخارجي ليس أحدهما غريباً عن الآخر ، بل يتصل به قرابة التحام . ويختلف بين الداني والموضوعي ، لأن الحقيقة ليست من عالم غريب متصل عن الإنسان ، بل هي حقيقة إنسانية في البداية والنهاية . ولذلك لم يعد المكان عند إدوار الخراط مجرد ديكور تتحرك في إطاره الأشخاص بل أصبح امتداداً للشخصية ، وأصبحت تكتمل بالإطار المكاني الذي تتحرك فيه ، فتعمل في الشخصية عشرات الاهتزازات التي تعود فتعكس على الوجود ألقاها وصحياً بل تخلق الشخصية في بعض الأحيان أماكن خاصة بها ، كما في حلم عبور الزهرة والسراية المتمكنة على مياهها في «البرج القديم» ، وكما في حلم البقعة الذي يجد فيه مدرس الرياضيات نفسه بداخل إطار مكاني من ماء «يرفع فوقه حتى يصل إلى السماء» وهو نائم على رمل القاع ، ملق على أرض البحر تملوه أمواج هادئة شاحقة تحيط به ، وتتساقط بجرمها لثاني الكبير فوقه ، دون لقل^(١٦) .

وقد لاحظ كثير من النقاد - منهم لودفيك جانفييه - أن تنازع الأمكنة من خلال الوصف قد أصبح محرراً للقاص الحديث ، يهرع في رؤيته القصصية . وقد تعرض المكان لما تعرض له الزمن من قبل . فكما تحدثت الأرومان في المورولوج الداخلي ، تتداخل الأماكن في القصة الحديثة ولكن مجرد الاهتمام ببناء الإطار المكاني في القصة والاعتناء عليه كعدمه من دعم العمل القصصي ، وهو ما تراه عند إدوار الخراط ، يوضح لنا تقدم الفن القصصي منه . وفي «البرج القديم» على الأخص يجب أن نضع في الاعتبار سريان القصة اتصالاً من المندرة المصينة الدافئة ، مثل بطن مركب في النيل ليلاً ، إلى غرفة (وقاد فانوس)

وروحته (حبونة) إلى مكان دهن سنانة ثلاثة شجيرات من خلال السلم إلى دكان الطوب البيبي المفتوح على الحزن ، إلى ربح الخيام في النهاية . وإطلال النطل منه على المرتفع الخشن سداسي خندق الشبك وتنبؤات القبور المستطلة الخندية الظهور . هذا الانتقال من دكان إلى مكان هو عتسب لحركة في قصة «البرج القديم» وبعد أن كان «أنا» في القصة الشخصية يتم عن طريق حركة أحدث أصبح يتصل في بعض دور الخراط «حركة مكانية» وربما ذكرنا «حركة مكانية» من بعض وحي تلك الحركة المكاني في رواية ميشيل بيلور ، بعض «التحول» la modification حيث نجد النطل بعمل من . التي يغلب فيها روحته وزاده ماصياً إلى روما حيث عشيقته سنده . ومن خلال هذا التحول من مكان إلى مكان تجري رواية الحب المتحول من امرأة إلى أخرى

وتتكرر ما تكون الصور التي يدق إدوار الخراط في نهايتها . هي حيالات أو ذكريات أو أحلام يوم أو لحظة نسوة اللحظة الواقعة المحصورة لدى يوجد بها النطل ماصية الموعظ في القدر . وبين حاصرة المروي عدا . كما في «أنا» التي تغرق في دهن أروما لوما في قصة التي لمس اسمه مجموعة . سيطران عالية . وكثيراً ما تنصف هذه الصور الداخلية بشيء لأناس . من التماسك والاكتمال . ونكتب كثيراً ماثرة ممزقة متأكدة غير مكتملة النطل ذلك عليها الوقت الطويل آثاره

ولئن كان فن إدوار الخراط القصصي قد بدأ معصد على حد الصورة الداخلية فإنه قد تطور حتى بلغ في قصصه «البرج القديم» ، «السكة الحديدية» و«حرج مفتوح» إلى نوع آخر من الصور هو «الصور الخارجية» المشرية بمحنة البطل . على أن الصور الخارجية وإن كانت مشربة بحالة البطل ومحتة ، تتراوح موضوعيتها بمدى قدرة البطل والاستحواذ عليها ، فعندما يصيب البطل محنة في كرمي أو متصدده قد صورة لهذا الشيء الخارجي تبدو مشربة بعلاقته بالبطل ، أما إذا كان الحديث عن الطبيعة والوجود وما شاكل ذلك فإن قدرة الإبداع تتعامل فيبدو ذلك الخارج عملاقاً مغرباً وراء البطل

وقد تطور الوصف أيضاً عند إدوار الخراط من مجرد فقرات رمزية مثل السطور التي تصف فرشة مصطفى غرفة هدى وتسقط في كوت الماء تنهيج سطح الماء برده ثم تلمع أنفاسها . وذلك كي يعطي لنا إيحاءة رمزية إلى نظرة القصة داخلياً تطور الوصف عند إدوار الخراط فأصبحت القصة كلها كما الحدود بأسره ومومناً إليه وبذلك صار العمل الفني كله رمزاً . هو ذلك كما كان ترمز إليه الفقرات الوصفية الخفية من قبل . ولذلك تملأ قصصه الذي تمثل في حكايات حزنة يصح العمل القصصي كذا المؤلف واختلاعه . ولكن فيه ما في الوجود من لم كبير ، بشي البطل هذا عن كنهه ، مثلاً في قصص «البرج القديم» و«حرج مفتوح» وفي الشوارع ، حيث يبدو البطل في القصص الثلاثة مثل عمر سري عن قاتل لا يتلذذ إليه ، وإن تجلت لعينه جريمته ماثلة أمامه وفي النهاية نجد النطل في قصة «حرج مفتوح» يفقد أمامه وفي قصة «البرج القديم»

سند به دهشة مشربة بحيرة لا يره بها . أما في قصه « في الشوارع » فيستسلم البطل - في النهاية للوحش القاتل مثلما استسلم بطل « قضية كافكا » لحلاده ومثلما استسلم يورانيه للقاتل الخفي في مسرحية يوبيسكو « قاتل بلا أجر »

- ٨ -

وستتل الآن الى نموذج باهر لتأثير الآداب الأوروبية على مسار الحركة الروائية والقصصية عندنا في السبعينات . وهذا النموذج يتل في قصص وروايات أدينا الراسل صباه الشرقاوي ، وبذلك على ذلك يقصده « لموت » « مأساة العصر الجميل » التي تعد دقة فريدة في حكي أدنا المعاصر . ونتابع هذه الرواية القصيرة في تفاصيلها

عرة باهات الثالث في عمرة مدينة ما ، أتي مدينة لا به ، عالمين كنه سواء . « معرفة شخص ، رجل وامرأة ، بتجاوز حور هو دقة لعمل الروائي كنه ، وعليها أن يلتقط خيوط هذا الحوار حتى تتجلى ملامح القصة وجوهرها وإن كان من المتعذر التقاط هذا الخيوط كلها ، فقد سيجر العمل بحيث لا يوصل إلى معنى محدد أو نهاية محدودة . لقد قنصر العمل على أن يوحى بمعان شق . لا يعبأ أن تكون مصاربه وأهداف الختم من مثل هذه الأعمال يقاط أحاسيس مائة في الأعماق . تحت ركام الحياة اليومية ، وإثارة كوامن من الغلظ الميم والورد القامض على كل شيء ، وربما على لاشيء أيضا

وتقوم مأساة العصر الجميل على شخصيتين جاضعتين في كبريا بكثير من الأعمال المسرحية التي تقوم على بطلين متجاوزين أو متجاوزين مثل « رقصة الموت » لسترنبرج أو « في انتظار جودو » ليكيت أو « الحادمتان » جيبه . ويستخدم صباه الشرقاوي بعض الأساليب المسرحية في بناء عمله الروائي . فضلا عن الحوار الممتد بطول الرواية . تبدو بعض لغزات كأنها إرشادات مسرحية ووصف للديكور الذي لا يتغير على مدى هذه الرواية القصيرة المؤلفة من ثلاثة أجزاء ، من « على هامش العصر الجميل » و « فصل في الجحيم » و « أفراح الجسد » . مما يؤهم أيضا أننا إزاء مسرحية من ثلاثة فصول ، وأهم من ذلك كله أن بطل القصة يتفحص - في بعض اللحظات - شخصية ناك لا تظهر على المسرح وقد لا يكون لها وجود أصلا ، ومعدول لتجسيد هذه الشخصية والإيهام بوجودها

رجل وامرأة صعدا إلى تلك العرة الشاعرة ظفاه ما وهما في انتظار من صعد ، لفقائه من يتصرف ؟ لانت أن صعد الاحتمام مؤتمنا عن سطران ، ويؤرقا لانتظار داته . وصبح - بطورنا - أسرى ذلك الحير لزمى الذي تشبه أظان من الكلمات . « لا يمكن أن أنتظروا » . « لم يكن على أن أنتظر كل هذه المدة » . « كان يجب ألا أفع في هذه الحدة » . « تعرفين شيء لأخذك » . ولكن « أي حيوان ينظر من ارتفاع ثلاثة وثلاثين طابقا لأبد أن يشعر بالدوار » . « كنت أعتقد أننا سنقاتلها فعلا » . « أسكت » . « طلق هذا النور اللعين . لرجوك » . « لا فائدة » . « إذا كنت قد قررت أن تبي فسوف بقي ولن نستطيع الذهاب » . ليس نمة مراد من الانتظار . ويجري الانتظار في حير مكان يمد صباه الشرقاوي إلى وصف محتوياته ، فالزمان يحتاج إلى ديكور يتل في مكان يتطبع

نطعه حتى يصحى الزمان والمكان وأسس لعول واحد : « كان ضوء النيون أبيض صافيا ، لمبة فلوروست مستديرة معققة في منتصف السقف تغمر الغرفة بضوء بارد يريد الإحساس بعري الخدران والسقف » . ويؤدى احتير الضوء الأبيض العرض المسدود . وهو دكاء لإحساس العمى فالأبيض ليس لون على الإطلاق إنه الصفر بين الألوان . به معادل للحوه

ونكس هل يتطبع إبطال غير الانتصار بعد أن جاء في هذا ٢ بنون الرجل

« أنت تعتقدين أنه يمكنك أن تدهي هكذا بطة إذا كانت لديك الشجاعة الحقيقية . لأن تدهي قبل أن تأتي » ونقول به رفيقه « إذا أردت أن أذهب فسوف أذهب » نكس لا يصدرك مكان « لا » وسنمر في الانتظار فالرجل لا يحتير ليس بالأمر السهل حتى يو تظهر الإنسان بغير ذلك إنه المارق الذي وضع الإنسان الحديث نفسه فيه وصار هذا المارق سب تعاسة وصراوته . دون أن يكون قادرا على أن يبرل السلم ويجر بجده

وبكل هدوه ، يشخذ صباه الشرقاوي خياله ، ويأله من حيان حسب بعيد الأخوار ، خيال كايوس مؤرق ، يترجم ما في أعماق الإنسان المعاصر من رعب بعد أن وصل إلى طريقه المسدود ، ويصف لنا جوهر المأساة

« إنك لا تستطيع أن تذهب بعد أن جنت . مكتوب عليك الهلاك لو سولت لك نفسك التزول من حيث أثبت . أم إذا بقيت فليس أمامك سوى الابتدال »

« الكذب هو قنونا . وهو ما يجب »
« ربما المصعد الداخلي معطل الآن ، وهو كثير العطل ، بل مؤكدا أنه معطل الآن . ستقولين سأهبط على قنمي ثلاثة وثلاثين طابقا »
« ستقولين ذلك ولا شك ولا تعرفين ماعنى الطوبى العلوية . ولا تعرفين ما وراء الأبواب الكثيرة المخلفة »

ولقد لعب صباه الشرقاوي « بالأدوار العنوية » على أكثر من مستوى ، فهناك مستوى الصورة ، ومستوى المكرة ، ومستوى الوحي والسوء ، وقد جعل كل ذلك من الأدوار العلوية مرآة متوح روعي فيه الإيهام وعدم الانصياف

وقد بى « النهار الفنى » لرويه « مأساة العصر الجميل » على مدى مستمر . يرى الرجل يقول عن امرأة العجوز ساكنة العرة الداخلية « سوف تدهشين من حياها حيا ترسها » ثم يقول « بعدى مرأتك عن الثقب وإلا رأيت صورتها القبيحة معكسة عينا فجاء » وفي موضع آخر يقول الرجل عن العجوز « إنها لا تدرى شي » ثم يقول « يا تدرى كل شيء » وكفى . ثم يعود فيقول « إنها مله » ومن قبل يقول « عشت المس من الصمت علمتها لغة أخرى غير التي تدر » . وبعد السج المستمر يصحى اليقين مهترا . كل شيء غير مؤكدا . ويصير الوجود مرعرا . يقول الرجل إنه ليس ممكنا في عرة شاهقة الارتفاع معرلة كهده أن يعرف ما إذا كنا بالهار أو النيل . لقد ركز الزمان لإساق

وبكى الرواية لانتلث بعد ذلك أن تنسى، بأن ثمة ربما عصي شاء الرجل و امرأة لم يباكتا في بداية الرواية وعلى هامش العصر الحليل في اليوم الرابع قد ما وصفا إلى «أفراح الحسد» الجزء الثالث من هذه الرواية تقصيرة لموجة صحن في اليوم السادس، وساعة العجر على وجه التحديد حس المرأة برودة العجر تعدد خلال الرجاء، تمل جسدتها مسرى رتعاشه في خرافتها

ارمن إذن يسير أودنا أو لم نرد. ولكن ماذا يحدث في هذا الزمن الذي يسير هنا؟ تخيل أنك لتقرأين هذه الحريدة للمرة الأولى. فستجدين نفسك تقريبا فعلا للمرة الأولى. ستقرئين نفس الحوادث بنفس الشغف ونفس الاستمتاع، مجرد أن تتخيل أن نفس الشيء حدث بنفس الشكل آلاف المرات. ولن تفقدى الإحساس بالاستمتاع الأولى. يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محدودا واحدا، حاولي. يصدق فستجدين نفسك أمام الخالد الأولى، بكل صفاء ورتابة وقبحة. وسوف تيقنين أن لاشيء يحدث في العالم في حقبلة الأمر. وأن الذي قرأته مرة للمرة الأولى وظللت تعيد قراءته مئات المرات بل آلاف المرات بنفس الشكل قد فقد زيفه الأول. وفي كل قرعة جديدة يتحول إلى حقبلة صافية كأنها تحدث أمامك كأنها حدثت أمامك، وصرت تعرفين تماماً ما سيحدث، لحظة بخطوة حتى قبل حدوثه أثناء القراءة، وللقدين ذاكرتك اليومية المتبدلة. وتشكل هذه الذاكرة بشكل هذه الأحداث فقط لتصير ذاكرة أكثر حضورا من الحاضر ولا مفر من ذلك وإذا لم يحدث ذلك في اليوم الرابع فستحتاجين ليوم خامس أو سادس أو عاشر لتحاولي ذلك.

وللاحظ هنا عنصر العدد أو التتابع الذي لا يمتل منه المرء حتى لو أصبح الزمن بركة واحدة. حل أن الذي يجدر بنا أن نلاحظه أيضا ونفقد هذه رفعة متأية حتى نقدر فن ضياء الشرقاوى حتى التقدير هو تلك «الذاكرة» التي يحدتنا بها في قصة. هذه الذاكرة العصرية التي تشكل بشكل الأحداث فقط، دون أن يكون ثمة ما يحدث على مستوى جوهر الإنسان، هي ذاكرة أشرطة التسجيل والاسطوانات والأفلام، فهي يحدث بنفس الشيء، بنفس الشكل آلاف المرات. يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محدودا واحدا. ويصبح هذه الذاكرة أمام الخالد والأولى بكل صفاء ورتابة وقبحة

قبل جدا من أدياننا أدرك روح العصر لغير ضياء الشرقاوى. ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متغلما على كتابات رفاقه. لقد كتب هذا الأديب بلغة غير التي ألفناها واستخدم أسلوبا متميزا. لا يمكن اعتباره امتدادا لتقاليد سابقة في آدابنا بقل ما يعتبر كسرا لهذه التقاليد. وتجديدا في التجربة الأدبية وابتكارا مصدره قراءة الآداب الأوروبية مريحة إلى العربية. وقد كان ضياء الشرقاوى من أكثر أدياننا اطلاعا على هذه الرجعات. وكانت له حاسة نقدية متارة واتصف باستقلال الرأي جعله يكتب بعضاً من الدراسات الأدبية التي أثبتت، وصوخ قدمه في مجال الأدب دواقه وممارسا

ويوصف أديب لرحل ضياء الشرقاوى بقصته «مأساة العصر خمسين» إلى حد الإيلام والرعب. إنه يترك أدب الملاحظات الناعمة.

وأعمال التسلية المظلية، وينهد إلى ممكن الدم في أعفاف فيصمط عليه ليينا إليه حتى لا تستمرى في سيانه وتوهم عدم وجوده. ويقف صدى الشرقاوى بذلك في وصف الكتاب الحاديين الذين أوتوا على أنفسهم أن يصوروا القبح على أنه الجمال بدائنه، والدائمة على أن يرى مدح الوسامه. إنه يريل المساحيق عن وجه الإنسان فتبدو «شور» وليقع الحمراء، ولذلك سمع المرأة في الرواية تصرخ «أطفي هذا النور الدعير» ولهذا أيضا كان الحردل والفصلات والروائع الكريمة من العصر الأسامي في خواء هذه العرقة الإنسانية

ويبدو ضياء الشرقاوى في «مأساة العصر خمسين» وفي كثير من قصصه «مناثرا» بقرار كافكا وعلى الأخص في تصويره لشخصيات رويته ومساغيا. شخصيات غامضة، موحية، هلامية، متغيرة. لا يمكن تحديدها أو الإمساك بها، تجعل القارىء على الدوام متحير لا تقاطعها والتثبت منها دوما نهاية. وكل ذلك من خلال يسوع من الحوار المتدفق الساحر الذي لا يبدأ به قرار ولا شئ غير منطق. لأن المطلق العقل لا يؤبه به في العمل الأدبي، إذ يقوم هذا العمل على منطق من نوع خاص. منطق هو له مبرراته واعتبارات خاصة بنا. في هذا العمل الأدبي - لا تتكلم لغة المال والتجارة والبورصة. تلك لغة النعمة التي تنبذ بالألسنة والعقول وإنما تتكلم لغة الروح: بكل طقوسها ونكهتها وإيمانياتها وألوانها وطعومها وأصواتها وأبعادها الخفية والرمزية، لغة العقل الباطن مستودع الأسرار وبوامص، لغة الكوايس والأحلام والرؤى، الخبوسات فيها ليست مده، والإيمان في الحباك إلى حد الشغل ليس حقيقي. ولهذا فمن لا تنطب أن يفهم فيها نعبا بل أن نحس وطأة الكلمات ومعناها الفداد وتأثيرها الموحى

٩ -

وقد حفلت قصص سكبه فؤاد، خصوصا في مجموعها لقصصية الثانية «عالم قصبة حب» بتوترات عبية، وصور جهلية صارخة مثل عقاء شواء خرافية بألف جناح ومليون قم ينهث جحيا أسود ملتبها. وتكن قوة هذه القصص في أنها قصص ملتاعة مضطربة، متعديّة. فأدب سكبه فؤاد القصص أدب ذو حيوية ضخمة وليس ثمة لحظة فيه من الراحة الفجة. الإيقاع سريع جوى، يمسك لحنائك ويحركك مع سبي كل شيء. وتروح مع التيار المتدفق في قصص سكبه فؤاد. نحاول أن نثبت بكرسيك ونمطقت. فمعدن كل وشانعت بما هو مألوف مطمئن قد نقطت. ومضيت تدفع في مهب ريح عاتية إنك في النوازع تحيا في دوامة من الكلمات والتراكيب والروى والموتولوجيات. ولانتلث أن تستل للسر الذي تنفيه هذه القصص. وتصبح منصرفة تماما وهي في نهاية معطيت تعويده كبر عن كل مانعيت ومصرف عه. معطيت متعة فيه مثل سب لى عس ٣ وأنت تركب لغة من لعب لخدح حصرة مسمية

ومعدن قارىء سكبه فؤاد حساسه. ومن ورد كه للمكب عوى انصوير، يسافر في قلب كحطك النيل، ولا ينجح النيل سوى حنوه وقد برر النيل في منتصف النهار الرمادي. أظمت نديا صلاما جمع فيه كل من ولد على الأرض مدد دمت الحياة فيه. ومع نيل مسود خارج

يقام العلم الخارجي أسرع بكثير من النصح القوي للإنسان ، وربما كان هذا هو ما أفضى إلى تصدعها الداخلي

وبتت بقارىء حيرة وهو يحوط في قصص رأت سليم من أين يستمد رؤى " كيف برد إلى بحيله هذه الصور الخشنة العربية لشخصية مستقرة بنى على ٣ قصصه " إن أول مع لرؤى رأت سليم هو عقده ساهس . حيث يرفد بصور لعدديه ممرقة مهوشة . ويتلانى ما للمكان وللمكان من معدي موضوعية محدده . فسدخل وتشتبك وتتعدى وتبقى رغب سم أنباء نكتية شجاعت دافعة من توترت نسيه محبة . سكب في سانية بقصصيه . ولا كيف يمكن أن يبرر مثلاً هذا التناقض الميم في إحدى قصصه بين القاصي والقاصى الذى قتل أمه . بكل عجائباته . وتعدياته " وكيف يمكن أن تفتح الأدب على ذلك الحوار بين قصص عجور وجثة صبي . وكيف يرفد الإنسان في النهاية هامد . فسدخل الساعى بنقص الرباب من على رأس القاصي وكيفية وقدميه . ومن على حثه ولقاعده تم يغرق الباب . ويصيح ليلود الصمت رجاء لمكان " لاشك أن الرؤية كلها داخلية . وليس ثمة قاص في الواقع أو حثة صبي قاتل . بل هناك شيء من " المحاكاة الداخلية " يحربها الإنسان نفسه بنفسه في " محكاة القصور " عن ماضى عطر . فربل للمحاصر من الماضي ، إذ هو يلقى حبه بشجوه ، فتحمي المظلمة على الحاضر وتندب في الأوصال الرعدة ، " رغم جوارب الصوف الثنية التي ترتفع " حتى لصحدين . وفي " الصلار والبدلة الكاملة " بحس المرء بصدده مثل " قشة " إن " لزم من حول عجيب حتمى " . والذي يجعله كذلك على مستوى الصميم . أن " الجميع يحملون بالقمرة في وقت من الأوقات " و " نبل طوبى جد

وعلى قارىء رأت سليم أن يصح في اعتباره أنه سيتلقى منه صوراً معبوسة في بحيرة ليس تفرج ممرقة . مشربة بدانية ممرقة . ولذلك سيحتاج القارىء إلى جهد أكثر كي يعبر الهوة . ويستخلص من الصور مقدمة إليه أجراً ثالثة . فيعمد إلى عملية إكمال وترسيم الملتصق من القارىء . - إذن - أن يترك عمله السلى ويقدم على تذوق إيماني شهد . وذلك بأن يشارك . ويقدر مشاركته تتحقق منته . وعلى قدر نجاحه في عمليات التحمين والاستخلاص يتوقف نجاح قصص رأت سليم ذاتها . وليس ذلك يقاصر على قصص هذا الأديب محسب : بل إن الأمر يمتد إلى لقصة الحديثة كلها . والأدب الحديث كله . بل النفس الحديث كله ، فقد أصبح المتذوق مشاركاً للفنان والأدب ، ولم يعد مجرد متلق سلى

وبذلك الموضوع أغلب قصص رأت سليم . حتى ليصطر القارىء إلى معاودة قراءتها برحمة الفهم . لكنه لا يصل إلى ذلك فترداد حيرته . ويبقى من القصص الطابع يحيم على النفس عزى وقتل مبهم . ويصيح " الجسد الانثوي " دوراً هاماً في خصم تشاؤميات رأت سليم القاعة . بل يمكننا أن نعبر فنقول إن قصصه تصور حول محور واحد هو الجسد الانثوي الذى يكون أحياناً مصدراً للكوارث وتبعاً للصياغ أيضاً . يعاطيه القصص بونه وشيئ تارة ، ويصب عليه عصيه وكراهيته تارة أخرى وإذ ما هرب منه فلكي يعود فيلتقي به ، ويتردى بين أحصانه من جديد

بعضه بطل قصه " القلب عصفور وحيد " كى يروح فنظلم الدب ويحناحه البرود ويتزاد الصيق والصجر . وفي قصة " راحة العودة مسعدة " يلتقي بروحه هي امرأة من لحم ولحمها - أبصا - لبيب من لحم . للأنجاب وليب للأنجاب . إنها عزة لروح ومحدته بما يجعل للقاء بدي يجرى في " الليب انزب " بين الزوجة وروحها . معاند من راحة طوية شيم للخيال موجها بالعديد من المعاني والرموز . وفي قصة " سقوط طائر صفود " يلتقي بشخصية مصاية يوع من " الله " القصة فهو لا يستطيع أن يلتقي بجسد العالم الخارجي . رغم كل ماى ذلك الشخص من " ووسامة " امرأة يسحب إلى عالم داخلي . ثم فيه أحلام يقظة مع بوى شديد إلى الخروج . لكنه مُحبط . يدب فيه خوف . ويسل هذه الخوف إلى فثاته أبصا . وعنى صوة هذه لأحاسيس بشقية تصور جرثبات القصة حتى تنهى بسفور صفار من على محور في نر سمر فينائر الرماد هشاً لانت أن تدوسه الأقدام . بين يسبح من انداح صوت بكاء الفتاة

- ١١ -

وقد أنت المؤثرات الأوروبية إلى الرواية المصرية بموضوع جديد لتعبه هو موضوع الخيال العصى . وقد برز في هذا مقام القصص منهاد شريف الذى راح يترى أدبنا بالعديد من أعماله القصصية . وبعد أن قدم روايته " قاهر الزمن " (عام ١٩٧٢) . قدم مجموعته القصصية " رقم ٤ بأمركم " (عام ١٩٧٤) ثم صدرت روايته الثانية " سكان العالم الثاني " . وقد استطاع نهاد شريف في أعماله القصصية والرواية أن يحقق سورس المطلوب بين المعلومة العلمية والصياغة الأدبية . فلم يجرى علم على نعم . ولم يهبط النفس إلى درك الأكذوبة المخلوة . ومن خلال علاقات بساية دافقة تسرى العروض النضية . ويكتفى النص الأدبي بشجن شاعري بدوب فيه جفاف المادة المقدمة

وجهد الإنسان للتغلب على مشكلة الموت وإطالة حياة من هموم نهاد شريف في أعماله القصصية والرواية وهذه محاولات لمكتور حلم صبرون في روايته " قاهر الزمن " شاهد على ذلك ويتحدث المؤلف كثيراً عن توق الإنسان إلى إطالة عمره بأن يحيا الأرواح التي يريدتها وذلك بعمليات التبريد لسوات طويلة . ويدعو نهاد شريف إلى سلام . ويحذر من أسلحة الدمار النووية ويحزونها . وقد روعه أن سنة صهيبة من العلماء في العالم يعملون حقاً من أجل السلام وحزمة اشريفة فتجيب حاجة مخلصه من العلماء تلحقاً إلى قاع الضيق متحد مسجودها بلدفاع من الإنسانية وحمايتها . وأقام على هذا الخيال العصى الإنسانى رويته " خديجة " سكان العالم الثاني

ونقدنا كتابات نهاد شريف الروائية والقصصية إلى " جهول " . خصوصاً عندما يسعى الإنسان إلى قص معاره . ومن هنا نعب رواية الخيال العلمي باليابا . وتستحو على اهتمام الكتاب . فب . يجب أن يكون قادراً على أن يعبر بصيرته إلى غوامض الوجود . ساقاً إلى طرح أسئلة واستجلاء . لا يصل إلى تكون صحيحة . من يكون أن تكون ممتلة الصحة . وقد أصبح نهاد شريف كاتب الرواية العلمية سحبه الدائب ومايتوافر له من حلس فى . يرجاً من أرباح خرفة . و

• هوامش

- (١) في أمك محمود حرمي عبد المال القصصة يعبر النص القصصى . في كثير من الأحيان - إن هرب من حور سرى يبدو مصحفاً ويعمل الترتيب ذلك بقليل ليس يجرى منه في ربه . بوبير .
- (٢) نرى القصصيات التي حور . محمد عبد الله قصصاً سواح في مجموعته . بيت صغير الخدم ، وعلى لأحسن قصه بهارات كثيرة حجر شديد الله سمحيات يوسف الشاروى القصصية
- (٣) حتى بعض الصور اسرته حنا . في قصص ديب ديبا . يوسف المده وحلى الأخص في قصة رقم ١ وقصة رقم ٢ من مجموعته بعنوان « سبع قصص » ويكتب الناقد حمد عبد مروي بوالعلاء عن هذه القصص به « متنوعة على دانه في حجره تكبيرة » لا روية له ولا نعل ولا أصحاب » ولا أى شيء سوى الصوم والحلوى الذي يجلبه من اللاشي . وربما لشيء .
- (٤) قصة أمام البحر من ٨٧ من « حيطان عالية »
- (٥) في قصة وفات يوم أسود التي تحدثت في الذكور عبد القادر مكاوي عن يوم وده حبه الشرافى ، يستعيد ذكرياته القديمة عن الصديق الراحل يقول « أجدنا في الكلام عن كالكنا وكوليسه وتلاصقها الوثابة لرقنا بين الحلم الصالح المبرى . وبين الكابوس » عن التوازن بين البناء والهدم . بين الفاضل والفاسد بين الزهى للشبه في الأشياء والزهى للسلط حليا . تكلمنا عن ضرورة لأدب اللغة . لغوها وإعراس تكبراتها القصصية من آلاف السنين بالإطاعات والكليشيات والمفردات . بالزنى والمصحيح والعطين . ذكرنا فضل أينا الطيب صاحب النصا والفنديل . وضحكنا فحجره الجدار على واد العطف والمفردات والعلامات والصفات أطلقنا عن ضرورة العلم على أن الأدب في عصرنا هو الأدب العالم لا الكسول المتوكل على شياطين الشر ورياح الظلم وحصى الإغشالات حفره بلغة من كثرة القراءة في النقد والجمال . خفيت أن نلقى عليه ونحس فاته وراء ظهنا الآخرين . (المجموعة القصصية . الحصان الأخضر بيوت على شوارع الأمطت . - ١٩٨١)

مركزاً من مراكز الاستطلاع ، أو إن شئت أن نستعمل ألفاظاً من قاموس الرواية العنمية ذاته ، فقد أصبح « راداراً بشرياً » ونسى له هذه الخاصية ألا يقتصر على أن يكون قائماً ذلولاً لرجل العلم ، بل إنه توصل - ملكة الخيال العلمى - إلى تقديم « أعمال متجاوزة »

وم يعنى نهاد شريف عن الطابع الاستشرافى للفن قصص يتزود من المعلومات العلمية بأحدثها ، ويدنى مرزى أدبية قادرة على أن تشمل انصديق . ولا شك أن المؤثرات الأوربية واضحة جليلة على أدب نهاد شريف ، مد خطوته الأولى . وليس يستغرب أن يختلط في بعض أعماله أسلوب الرواية البوليسية بأسلوب الرواية العلمية . فقد صارت الرواية العلمية هي الرواية البوليسية لدى الكثير من القراء في أوروبا وأمريكا وأصبحت الرواية العنمية أداة الروول بالعلوم إلى رجل الشارع . فتصفيه مخفائق في سعة من لسكر المدايب وأصحبى مألوفاً أن يلتقى في كتابات نهاد شريف تمثل هذه الأشياء العيود للمناطيسية . الأدب لاكترونية . خريطة النجوم . لوحة القياس الرادارى . ولا شك أن بقاء ذهن القارىء تمثل هذه المعلومات يجعله أشد أله بالعصر لتكنولوجيا تستخدم لدى سير إليه شئت أم أياً

وقد حدثت أعين نهاد شريف . أيضاً . بأوصاف لأماكن جديدة في أدب . مثل مركز الأبحاث . ومعامل الإختار والتصوير والمصحات المتقدمة جدا . مثل مصحات التبريد . كما في القصة « الهجرة إلى المستقبل » أما في رواية « سكان العالم الثاني » فقد تعبر للذكور كله . وصرنا نحيا بوجدانا وحواسنا وفكرنا في عالم سبريانى تماماً ، وإن كان محد حقيقياً بقدر ما في الحقيقة الطلبة ذاتها من عربة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح

مجلة الثقافة المسرحية - شهرية
تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة « لجنة المسرح »
والهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير د. سمير سرمان

فصول

مجلة النقد الأدبى
فصلية تصدر كل ٣ شهور
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً
تصدر كل ١٥ يوم « نصف شهرية »
رئيس التحرير د. رشاد رشيد

الثقافة

الشهرية • الأممية • المعاصرة
تصدر كل شهر
رئيس التحرير د. عبد العزيز البسوى

القصص

مجلة فصلية دورية
تصدر عن نادي القصص
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير ثروت أباظة

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها

تجربة العَبَثْ

بين الآدب الغُزلي

و القصّة المصيرة القصيرة

- ١ -

« فعلت ورأيت تحت الشمس أن السعي ليس للضعيف ولا الحرب للأقوياء ولا الخير للحكماء ولا العلي للفهماء ولا النعمة للذي المعرفة لأنه الوقت والعرض بلاقياسهم كافة »

هذه الآيات الواردة في الإصحاح التاسع من سفر الجامعة ابن داود الملك في أورشليم - وقد أوردتها المارقي في روايته العظيمة إبراهيم الكاتب - هي أبلغ تعبير في الآداب القديمة عن مفهوم العبث - قبل أن يتحدث عنه أليركامي وغيره - وهي تتعارض مع أقوال أخرى من نفس لسفر . من قيل « الكل باطل وقبض الريح » . « كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس يملأ » . ويتنامى هذا الحس العميق بالمفهوم . هذا الإدراك لدورة العلم الناعرة في طب الوجود . إلى أن يقول سبها بن داود ، وفي قوله تذكّر بحرفة سولوك كل التي علمتنا أنه غير للإنسان ألا يولد . فإذا ولد كان غيراً له أن يموت سريعاً

« ثم رجعت ورأيت كل المظالم التي تجري تحت الشمس فهذا دموع المظلومين ولا معرفتهم ومن يد ظالمهم قهر أما هم فلا معرفتهم . فخطبت أنا الأموات الذين قد ماتوا منذ زمان أكثر من الأحياء الذين هم عاثون بعد . وغير من كليهما الذي لم يولد بعد ، الذي لم ير العمل . لردىء الذي عمل تحت الشمس »

العبث هنا ، وإن يكن قد اتخذ صورة نظرة فلسفية شاملة . تابع - كما هو واضح - من موقف وجداني أرمضه ناز التجربة . إنه ملجأ النفس الحساسة حين تنفث عنها الأوهام ، وتصطدم بلا مهالة الطبيعة وقسوة البشر ، وترى الخير والشر يستويان في كفة الموت ، وفي هذا أسطح دليل - إن أعورنا الدليل - على أن كل فلسفة ، مهما بدت محمّنة في التجريد واللاشخصية ، ثمرة مزاج شخصي ، وتجويز - إن قليلاً أو كثيراً - لمزاج صاحبها . وجناح تجربته في الحياة . فهي موصولة الوشائج بيده وخرائمه وانفعالاته ، وثيقة الصلة بمناحي فؤاده فكما من ضججه متأثرة بعوامل الوراثة والبيئة والزمن ، تابعه من أعماق يتابع وجودنا البيولوجي . وتكويننا النفسي . ووسطنا الاجتماعي

والعبث - بالمعنى الذي نستخدمه في هذه المقالة - يتضمن جملة أمور يتداخل بعضها في بعض . ولا تقوم بينها حواجز فاصلة . وإنما هي تجربة واحدة متمثلة لا نقيم على حواشها لصوى إلا على سبيل الإيضاح والتتوير . إنها تعني فيما تعني :
- انعدام الغاية وحلول الصدفة محل القانون .
- انقلاب المنطق التقليدي وانعكاس معايير السلوك .
- انقشاع الأوهام والإحساس بلا جدوى الفعل .
- القفلة تدريجياً من المألوف إلى الغريب . ومن الأمن إلى التهديد . ومن المزاج البريء إلى مزاج مابر بالشؤم

ماهر شفيق فريد

«...سبحان من توهم هذه العناصر يستلزم وعياً مدركاً بعي المفاصلة الفارقة في صلب الوجود» ويكون على ذكر من المفجوة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. «...كانت تجربة العيش تجربة إنسانية» أو كما يقول جان بول سارتر «...عندما له (١٩٤٣) عن رواية كامي المريب (١٩٤٢)»
«...أنا أريد أن أكون كحالاً فعلياً» كمعطى مبتلى أصيل؟ أقل ما يمكن أن يقال فيه هو إنه علاقة الإنسان بالعالم. إن العيش الأول يظهر قبل كل شيء «...طلافاً» التلاق بين حيوات الإنسان إلى الوحدة وبين ثنائية المحر والقصبة التي لا يمكن التغلب عليها. بين اندفاع الإنسان نحو ما هو أبدي «...بين طبع ووجود المسمى» بين «...الهم» الذي هو ماهية بالذات وبين «...تلاص جهود الموت» تعدد الحقائق والكائنات غير القابل للإرجاع «...لا معنوية الواقع» الصدفة: هذه هي أقطاب الوجود.

على الفيلسوف أن يترك هذا الوعي العيني (أو وعي الخيال كما يحب الدكتور سيد العنار سكاوي أن يسميه) (١٦) من أن يجد طريقه إلى أعطب المذاهب الفلسفية «...ولو كانت مسيحية مترضة كمدى القديس نرنوليان (١٥٠ - ٢٤٠)» كتب نرنوليان «...ولعله لم يكن واعياً تمام الوعي بمصنعات مفوت الخطيرة: «...لقد صلب ابن الإنسان» ولست أحجل من ذلك» إذ أنه يجب الخجل منه «...وأنا ابن الله قد مكثت بهذا حدير» «...إيمان به حقاً» لأنه خلو من المعنى «...وأنا بعد دمه قد قام من الأموات» «...هذا يؤكد حقاً لأنه محال» (١٧) وما لبثت هذه الكلمات أن احتزلت على شكل مفارقة مشهورة «...وأنا لم يقلها نرنوليان بل أنا» «...دوم» لأن هذا غير معقول.

وعلى بعد نفس الإشكالية في فيلسوف آخر من فلاسفة فرنسا في القرن السابع عشر هو بلز باسكال (١٦٢٣ - ١٦٦٢) «...مناس ديكارت وهرم فولتير» كان باسكال «...من الناحية الرسمية» مدافعاً عن المسيحية ضد هجمات خصومها «...ولكن التزامه بعقائد التجسد والتثليث لم يخل بينه وبين إدراكه المرصية» وغياب الضرورة «...وتسمية الفهم لأحلامية» يقول في كتاب المخاطر.

«...أنا لا أرى العدالة والعظم إلا ويختلفان كيماء باختلاف المناخ» فالأقرب من القطب درجات ثلاث يقف التشريع كله «...درجة سميت وحده فصل في الحقيقة» واختلال تلك مسوات قليلة يميز القوانين الأساسية فيه «...إلى الموضع سحرية تلك العدالة التي تمحص في طبيعتها حدود الأسماء» «...لما هو حق من هذا الجانب من جبال البرانس يصبح باطلاً في الجانب الآخر» (١٨)

هذه أول معول في صرح المسيحية «...وهي» ككل الأدب «...عقيدة عانية» يجرى عليها به بصير كبير من أنصارها «...إن التسليم بنسبية القيم واعتمادها على ظروف المكان والزمان يناقض الإحلامية التي يقوم عليها كل فكر ديني» ويصحب باسكال خطوة أبعد «...خطوة جعلته من آباء لوجودية المحدثين» عندما يقول في نفس الكتاب:

«...إذن ما الإنسان في الطبيعة؟ عدم إزاء اللامتناهي» كل إزاء العدم «...وسط بين لا شيء وكل شيء» عاجز عجزاً لامتناهياً عن الإحاطة بالأطراف «...وبهاية الأشياء وبدايتها حافيتان عليه كل الحفاء في من مكون» (١٩)

خرج هذا الثوار الدقيق «...فلق هذا الوصح البرزخي الذي يقع م المعرفة والجهل في مكان وسط» «...لو قال بسكان صراحة بتعاضد المصنوع تعاضد شامخة» أو لو قال «...على العكس» معضته عظيمة شاملة «...لك الوصح أقل إثارة للحمية» وأدى إشكالية «...لكر المفكر الأممي فيه» «...وه كان بسكان إلا أننا» يأتي أن يسريح إلى هذه الحدود المتفرقة «...وبعد على النظر إلى الأمور بكل تعقيداتها المهيمة» وأصداها المتجاوزة

هكذا يكتب باسكال «...وكانه هملت يتأمل لغز الخليفة» «...أي خدعة هو الإنسان؟ أي بدعة؟ أي هول؟ أي اعتلاط؟ إن موصح انتقاصات» «...خارقة الخوارق» حكم على جميع الأشياء «...ودوداً هزيلة من ديدان الأرض» «...موطن الحق» وموابة انشك والخطأ «...عج العالم» وحقائقه «...وهل هناك من يفك تلك المعقد» (٢٠)

سوف نلتق بهذه الأفكار «...فيما بعد» في شعراء كلاسيكيين يصكس سطوهم المصقول حدود مجتمع القرن الثامن عشر «...نسبياً» واستقرار قيسه «...إن بوب» «...شاعر عصر النهضة آن في إنجلترا» «...يعبر عن أفكار متباينة في قصيدته» «...مقالة عن الإنسان» «...لكن من وراء هذا الهدوء الظاهري لا تخفى الأدن دمدمة ولازل مكتومة» ومهمة نفوس ساحطة «...وجمجمة عقول حائرة لن تلبث أن تطلق العنان لوانع انشك والإنكار والجحود مع مجيء القرن التاسع عشر.

كان المفكر الدانمركي سورين كيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) من أبناء القرن الحديدي «...اعتن مقولة نرنوليان السابعة» كما قرأ بسكان وعبره من المفكرين «...وعنده أن ثمة قوة لا تُعبر بين المشاهي وغير المشاهي» «...بين الله والإنسان» ومن ثم كانت كل محاولة لإدراك طرق الله إدراكاً عقيباً محاولة مقصية عليها بالمثل «...وكان الإيمان أشبه بقمرة في الضلام.

وقد كان كيركجارد «...على عكس شوبنهاور» من القلائل الذين عاشوا ظلمتهم حقاً وصدقاً «...وكان» مثل تشه «...روحاً معدنية تعال من تمرقات داخلية عسيفة» ولكنها تقدر «...في ضمة اصطلاحاً بالأم» «...عل أن تعلم بالفرح الكوني» فرح يجاوز مسرات البشرية العادية «...لأنه يعانق الوصح الإنساني بكل عداياته» وينسج بها «...قبل كيركجارد» وهنا يتهى الشبه بينه وبين تشه «...نصور العقل أداة للمعرفة» «...كبي يتأدى من ذلك إلى قبول ما هو محاور للعقل» إنه معامر وعودي «...صاحب رهان بسكالي» دمع حياته ثمة لفكره «...بينما ظل شوبنهاور يشر بالعندية والفناء والانتحار وهو يأكل من أشهى الموالد» ويأشر النساء «...ويحسو اقتداح الراح» ويتأمل «...من محسه في مطعمه أو مقهى» «...شهوات الآخرين وملاهيهم بعين لائمة أسيفة!

رأى كيركجارد أن في الحياة ثلاثة محالات «...الضال الخيالي أو الحسي» والمحال الأخلاقي «...والحال الديني» الأول تمثله الهيدسية الإغريقية المفتوحة على مسرات هذا العالم بدءاً وفكره وروح «...وقد تطور» «...فيما بعد» إلى وثنية حديثة كان من دعائها أمير كامي «...و» «...ه» «...لورنس» والثاني تغلب عليه فكرة الواجب الكاثطية «...ويعمره إدراكه للمستولية» ويتمثل في الديانة العبرانية التي عدها ماثبو أرنولد على الطرف المقابل لوثنية الإغريق وحلوهم من حسن الدب «...أما

الخيال الديني فهو مجال الفيلسوف المسيحي ، وهو - عند كيركجارد - بعد اكتمال امتداده - أعلى معارج الحياة الروحية .

وقد عاش كيركجارد هذه المراحل الثلاثة وعرفها معرفة صميمية من الداخل . عرف حياة الدنون جوان في تنقله بين ملذات الحس وعقائد الشهوات ، كما عرف حياة الفكر الأخلاق الماكف على المواصلة بين الفكر والسلوك ، وعرف أخيراً حياة المسيحي الذي صارت محاكاة المسيح هي الخير الأقصى ، والمثل الأعلى ، في ظنه .

في البدء كان الملل . والمثل هو الذي دفع بكيركجارد إلى التنقل بين هذه المراحل الثلاثة . تقول الدكتورورة حورية مبحاتيل : « لقد اكتشف كيركجورد خلوا العالم من المعنى ، ولذا بحث عن المعنى في المفارقة «اللامعقولة»^(٧) ويقول فراد كامل : « ولكن هناك تمهيداً لهذا الانتقال ، وهو أن تفتح عن طريق التجربة بحث ما تخوض فيه من متاهات الحياة ، والتجربة هي التي تقنعنا بفساد ما نستعرق فيه من مشاهل ، وحينئذ يبدأ الهدم من الداخل » .^(٨) المثقلة إذن من أحد هذه المراحل إلى ما يليه لا تتم عن طريق التدرج المنطقي ، وإنما تتم عن طريق التوبة ؟ فإما همار وإما دمار هل تجد تعبير شاعر القطرين في ترجمته لإحدى أحاديث إياجر في مسرحية عطيل !

كيف كان يسوع كيركجارد النهر من مواجهة هدم الحقيقة ، وهي ماثلة شاحصة ، تطعمه من أول أسفار التوراة ، سفر التكوين ؟ عن نقرأ في الإصحاح الثاني والعشرين من هذا السفر أَنَّ إِبْرَاهِيمَ ارَادَ امْتِحَانِ إِبْرَاهِيمَ ، فقال له : « خذ ابنك وحيدك الذي تحبه يسحق وامهيب إلى أرض المريا وأصعده هناك محرقة على أحد الجبال » . ولا يكتب إبراهيم عبرياً عبي المذبح ، ويرتب الخطب ، ويربط يسحق - ابنه وقره عنه - ويضعه على المذبح فوق الخطب . ويتناول إبراهيم السكين ليذبح ابنه ، لولا أن ملاك الرب ناداه من السماء ، وقال : « لا تمد يدك إلى الغلام ولا تفعل به شيئاً . لأني الآن علمت أنك حائف الله فلم تحسك ابنك وحيدك عني » . وينزل عليه الملائكة كبشاً يدعوه عوضاً عن ابنه . وبهذه النهاية السعيدة تنتهي القصة

أي تجربة قاسية ! إن الذهن يحار في معرفة الحكمة بها . لا يحصى كثيراً القول بأن الله أراد بها أن يجتبر طاعة إبراهيم ، إذ يدعي أن الله كان يعرف سلفاً ما الذي يفكر فيه عبده ، وكيف سيكون تصرفه . إذن لم يبق إلا أن نخرس أن الله - مع علمه بهذا كله - أراد لنا أن نعتبر بقصة إبراهيم ، ولا نقدم حجاباً - بوريا أو غيره - على واجتنا لموه ، حيث إن الطاعة مراتب ، وأعلى مراتبها طاعة رب العالمين

قرأ القاص التشيكي فرانتز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كيركجارد ، ونعجب به وإن خالفه في جملة أمور . لم يكن كافكا مؤمناً ، وإن ظل يهوى - إله طموته - شبحاً يحيا على كل أفكاره الخفية ، وملذاته المختلسة ، وشبهاته الوحشانية . إن كافكا هو حلقة الوصل بين الفلسفة والأدب ، فن كتاباته تجسدت - لأول مرة - مقولات كيركجارد وعبره من المفكرين . وتكثرت كافكا للفصل هو استخدام المنطق لقلب الحس . إنه يصنع لنا في المفكر العالي من الداخل ، فلا تنتهي الرواية إلا

وقد اتعجرت أبنية وآصت ركائما وحشياً وأطلالاً . على السطح يجري كل شيء في ضوء المنطق الساطع . لكن هذا الوصوح الديكارتي ليس إلا واجهة تستحق وراءها قوى الخيال والفوضى والمفوض . ومعنى أعماله كامس ، على وجه الدقة ، في هذا التماوت بين المقدمات والنتائج ، بين النظام والعناء .

تبدأ رواية القصة بدائنه المشهورة : « لا بد أن أحداً كاد ليوزف لك لأنه اعتقل ذات صباح دون أن يكون قد الحزن دماً » .^(٩) هذا منطق سليم ، لا ثغرات فيه ، من الناحية الصورية . فلا أحد - أو هذا هو المفروض - يقيس عليه دون سبب ، ولا أحد يشتد وفوقه على الخاطب الخطأ من القانون - كما يقول التعبير الإنجليزي - دون أن يوقه أحد على كنه ذنبه . لكن هذا هو ما يحدث ، بالصبط ، في رواية كافكا . نحن لا نعرف إن كان أحد قد كاد لبطله حفاً لو أن ذلك لم يحدث . ولا يعرف يوزف لك جلية التهمة الموجهة إليه ، وهو يدخل في سلسلة إجراءات قضائية معقدة ، مع محامين وقضاة وكثيرة غريب الأطوار ، ويفضل طريقه في متاهات القوانين وكأنه دبابة واقعة في نسيج حكيم . وفي الختام يلبس « مثل كلب » ، على حد تعبيره هو نفسه . وتظل حلالة من الإبهام تلف القصة كلها . لماذا نقيس على ك ؟ هل كان بريثاً أو ملثماً ؟ من الذي أدانته ؟

وهل هناك من يفك تلك العقدة ؟ لكافكا قصة أخرى - قصيرة هذه المرة - تدعى « أمام القانون » . ويبدأ الموقف منذ السطور الأولى ، حيث إن كافكا أستاذ في فن الإيجاز ، لا ثغرة لديه ولا رواد : « على حبة القانون يقف حارس . ومن لخص الوطن يحى رجل ، ويصعد إلى الحارس ، ويطلب منه أن يسمح له بالدخول لمحاكمة القانون . غير أن الحارس يقول إنه لا يستطيع أن يسمح له بالدخول في الوقت الحالي . ويذكر الرجل هيبه ليتساءل . هل يسمح له بالدخول إذن فيما بعد ؟ ويجيب الحارس من الخائر ، أما في هذه اللحظة فسحبل » .

من السهل على قارئ كافكا ، الذي التقى به من قبل ، أن يتأثر بالهرى الذي يستحذه الأحداث ابتداء من هذه النقطة : إن الباب المؤدى إلى القانون مفتوح دائماً كما هي العادة - وهذا ما يسمح للرجل أملاً - ولكن سلسلة عاصمة من الحارس تقوم دونه ، من قاعة إلى قاعة ، وبظل الرجل ينتظر أباماً وأعواماً ، وتنشأ ألفة إلى حد ما بينه وبين الحارس الثرى الذي يسأله - باقتصاب - من وجهه وبينه وعن شئون أخرى ، دون أن يفقد استملاءه ، أو ينسى أنه الأقوى . ويتصل الرجل عن كل ما يملكه تدريجياً ، مها علائمه ، لكي يرشو الحارس . ولكن الحارس يظل هداباه في هدوه ، دون أن يلو أنه حريص عليه هنا تبدأ نبرة العبث - وليد القسوط - نغمة : « فاسون قصي » والشبحوخة تدب في أوصال الرجل ، وتكتسب تصرفاته طابعاً صيب « طال به الترقب إلى حد أنه ألم بكل ما حوله ، حتى بالبرص المنشرة في ياقة الحارس المصنوعة من الفراء ، بل هو يناشد هذه البرص أن تساعده وتقع الحارس بالعلول عن موقعه » . إنها الفكاهة السوداء المرة التي سوف نلتقي بها فيما بعد في كتابات صوبيل يكييت ، والتي سبق أن

التقينا بها في كتابات ذلك العدمي الكبير : جوستاف فلوير ، صاحب بوفار ويكوشيه . وبصفت بصير الرجل ، ويثقل سمعه ، وغور قواه ، ويوت قل أن يلج باب القانون .^(١٦)

هذه القصة الأسبانية تجسد عزلة الإنسان في الكون ، وضيق العمر مدنا في انتظار ما لا يأتي . يحقق كامكا ذلك كله من خلال سرد واقعي وصح ، ليس فيه جملة واحدة عامصة ، وإن له ثراء الشعر ورحمة ، إن القصة هي صرخة الإنسان الصانع في متاحف البيروقراطية الكوبية . إن جار هذا التعبير - وهي صرخة قاطعة لا تلت أصداؤها أن تتدد عبر السنين .

ومن نسمع هذه الصرخة ذاتها - صرخة الإنسان الذي يطلب عوناً ، فلا يرد عليه غير صمت الغصاء اللاتالي - في قصة كافكا المسماة «راكب الحردل» . إن مؤثرات الحو تلمب دورا هاما في هذه القصة ، فالوقد ينث بردا ، والفرقة تتجمد ، وأوراق الشجر خارج النافذة متصلة منزلة قدرة ، والسماء «درع قصي» لا يشجع على طلب لعون . ويطل القصة - راكب الحردل - بكاد يتجمد مردا فقد هد ما يديه من ضخم ، وليس معه مال يتناح به وقودا . ومن ثم يترقى على حردله الدرع متجها إلى بائع الضخم ، ويطلب عوناً دون أن يواء ، ويكن زوجة البائع - تحسها النسائي العمل الذي لا يعرف الرحمة - تنش الرجل عن الاستناح إلى صرخات البطل ، حتى يتخذ طريقه «صعدا إلى مناطق الجبال الجليدية» ويفقد حياته إلى الأبد^(١٧)

الموت بردا هنا قوة الوحشة التي يستشعرها راكب الحردل ، ووضعها الحردل إذ يمتطي الحردل - جواد الجائع البردان - جزء من فكاهة كامكا السوداء . في هذا المهرجان الكوني ، وتحت سماء لا مبالية ، يجارس أبطال كافكا حيواتهم ، أو يصعدون نحو موتهم . حيث ينتظر الإنسان حرنا من العالم الخارجي ، وقصارى ما يمكن أن يطيح إليه هو الموت على القمة الباردة .

فتح كافكا - برؤية العبدية - لكتاب القرن العشرين بابا لم يفتح حتى الآن . وتضافرت رحلات فرويد في جوف اللاشعور ، وتغلغلات فحشيتان لهذا كأداة للتوصل ، ركابات ماركس عن اهتزاز الإنسان في العالم الرأسمالي على تصيق هذا الإحساس بالفرقة ، حتى وجدنا كتابا لا تكاد تربطهم رابطة بكافكا ينسجون - في بعض اللحظات على الأقل - على نفس المنوال ، ويؤكدون عبثية الجهد البشرى .

من هؤلاء الكتاب الروائي الإنجليزي إ . م . فلوستر (١٨٧٩ - ١٩٧٠) صاحب رواية رحلة إلى الهند (١٩٢٤) . كان فلوستر ابنا لدرابية العصر الميكورى ، ومعكرا لا أدريا ، ومواصلا لموروث جورج ميرديث وحين أوسن في هي القصص . ونحن لا نتظر من كاتب اصطلمحت هذه المكونات على صمعه أن يسير في درب الميت ، ولكنا نجد - في أحد مواقف الرواية - يفرص في قلب العلم عوصا ، مثلا فعل جوريف كوراد صاحب قلب الظلمات . ويزداد الأثر الذي يحدث هذا العوص ترويجا لأنه يحدث لسيدة صجوز ، لا نراها من بعد إلا قبلا ، وكأنما أراد به المؤلف أن يكون ترويجا لحياة كاملة ، على ما في ذلك من دواعي الإحباط والحياة والقوط .

في الفصل الرابع عشر من رواية رحلة إلى الهند تزور مسز موركهوف مارابار التي تقست يد الطبيعة في صنعها في قلب الصحور . وحين تجد نفسها ، في إحدى اللحظات ، وحيدة داخل الكهوف تعانى من الحرارة الخائفة والرائحة الكريهة ، تسمع صدى غامضا لعله قد ظل يتردد بين هذه الجدران الحجرية منذ عهد عهد :

«الواقع أن في الهند بعض الأصدقاء العجيبة ، هناك همس الذي يحيط بقية بيجابور ، وهناك الحمل الطويلة المتناسكة التي تسرى في الهواء في ماديو ، وتعود سليمة إلى من فاه بها ، أما الصدى في الكهف فمارابر فيختلف عن ذلك ، فهو ليس كما يمكن تمييزه بوصوح على الإطلاق ومها كان ما يقال فإن نفس الصوت الممل يحجب ، ويتبدد صاعدا ، هابطا على الجدران حتى يمتصه السقف . كان الصوت كما يمكن أن تعبر عنه الحروف البشرية هو «يوم» أو «يو» - أوم» أو «أو» - يوم» - صوت لا طرقة فيه على الإطلاق . وإن الأمل والأدب وفتح الأنف وضربات الحذاء - كل هذه تحدث «يوم» . بل إن صرير عود الثقاب يؤدي إلى خلق دودة صغيرة متقوسة ، أصغر من أن تكون دائرة ، ولكن يمكن ملاحظتها أبدا . وإذا تحدث كثير من الناس في وقت واحد بدأت صجة أشبه بالنباح الذي يتداخل بعضه في البعض ، وتولد الأصداء أصداء أخرى ، ويمتلئ الكهف بشبان مكون من لعين صغيرة ، يتلوى كل منها على حدة» .

إننا هنا لا نعود في هند كيلج ، وإنما في هند داخلية ليست إلا رمزا لأعمق الخافوف والرغبات : فهذا التوالد المتواصل للأصداء لجسد لدورة الكينونة للفرقة ، وهذه الثعابين الصوتية المتطوية أمواج في الهواء معادل موصوعى للأهوال القاهرة التي تغدح وطأها الوحي في لحظات الإدراك الصافي لعبث الكينونة . قل من الكتاب من أفلح في تصوير جو التوتر والتهدد الذي يحيط بحيواتنا قدر ما فعل هذا العقلافي الفريكرى سليل دارون وهكسل وتندال .

ويغنى فلوستر قائلا ، وكأنه يدق للسمار الأخير في نعل أوهام سيده العجوز التي لن تلبث أن تموت قبل أن يمضى زمن طويل على مرورها بهذه التجربة الصادمة :

«كان في وسمها أن تنسى الصدمة والرائحة ، أما الصدى فقد بدأ يدم تعلقها بالحياة على نحو لا تستطيع وصفه . ذلك لأن هذا الصدى الذي أتى في وقت تصادف فيه أن أحست بالثعب كان يهمس في أذنها : «إن العطف ، والشفقة ، والشجاعة ، كلها موجودة ولكنها جميعا سواء . وكذلك المقدارة . إن كل شيء موجود ، وليست هناك قيمة لأي شيء» . ولو كان للره قد نطق الألفاظ في ذلك المكان ، أو أنشد شعرا رفيعا ، لأناء رد واحد لا يتغير ، هو «أو» - يوم» . ولو كان قد تحدث بلسان للملائكة ، ودافع عن كل ما في العالم ، الحاصر والناصي والمستقبل من تعاسة وسوء تفاهم ، وعن كل يؤس يجب أن يعاين الناس ، مها كانت آراؤهم ومراكرهم ، ومها حاولوا أن ينهروا منه أو يتجنّبوه لو كان قد فعل ذلك ، لا تنهى إلى نفس النتيجة ، وحيط الثعبان ثم عاد إلى السقف» .^(١٨)

« إن كل شيء موجود ، وليست هناك قيمة لأي شيء » : تلك - في إيجاز - هي خلاصة المذمومة . حين تستوى كلمات السباب وروائع الشعراء ، وتستحيل كلها إلى نفس الصلبي الأجوف ، تترك أن العذمية قد بلغت مداها ، وأن ثمار شومهاور ونشته وهوسهوفسكي السوداء قد طرحت موتا أسود ، وانصبت في أدن الإنسان الحديث سما رعاد .

يستطيع المرء أيضا أن يجد هذا الحس العدمي في بعض أقاصيص إريست همنجواي (١٨٩٩ - ١٩٦١) القصص ، وفي قطع من رواياته . إن همنجواي مثل بلع للطلع الأمريكي الذي ينفق وراء قناع من الحركة وسشاط والسمامة كتابة صميقة ورغبة في الموت لا تكل . في أقصوصة سمائة دمكان مظهر حس الإضاءة « نرى عجورا في مقهى في وقت متأخر من الليل ، وقد رحل الزبائن ، ولم يبق سوى نادلين بنهماسان من عجور . لقد حاول الانتحار ، ولا يدري أحد لماذا ، خاصة أنه ذو مان . ويخرج المعجوز من المقهى فبطفيء التادل الأكبر منا الأوار ، ويزوج بتامل

« كان البعض يعيشون فيه ولا يشعرون به قط ، ولكنه كان يعرف أن كل شيء لا شيء .. لا شيئا الذي في لا شيء ، ليتسنى لي شيئا لا شيئا ، ليأت ملكوتك لا شيئا ، فتكن مشيتك لا شيئا في لا شيء ، كما هي في لا شيء . أعطنا اليوم هذا اللا شيء ... ولا تملحننا لا شيئا في لا شيء لكن نجنا من اللا شيء » . (١٧)

وبعد التادل إلى بيته بعد هذه الحكاية الشاعرة للصلاة المسيحية . إن الكلمة للفتاحية هنا هي « لا شيء » (وهمنجواي يرمعها بصورتها لأسبانية nada) . وتكرارها - على هذا النحو الملح رتيب القرار - أشبه بخلق طقوس جديدة للمعلم ، تحمل عمل الرجاء للمسيحي . هذا القداس الجديد - وقد ظلت الأسبانية دائما ، سلبية ثلاثية ، مفعلا للكاثوليكية لا يتال - تعبر عن زوال الإيمان الديني ، وهي محنة عبرها همنجواي شخصيا ، وإيمامة إلى اللحظة التي انطلقت فيها بتدنية المؤلف - حضوا أو قصدا - لكي ترسل صائد الأسماك الشجاع ، ومغامر أدهال إفريقيا وشواطئ كوبا ، والصمعي الذي غطى أحداث الحرب الأهلية الأسبانية ، ولم يبق في جسده موضع إلا وثقبه المرصاص - ترسله إلى عام الظلال .

على أن الكاتب الذي نظر للعبث ، واتخذ منه نقطة انطلاق واضحة ، هو الروائي الجزائري المولد الفرنسي الجنسية ألبير كامو (١٩١٣ - ١٩٦٠) . جمع كامو في شخصه بين نزعة حبية وثنية ، وتأملات فطوية من قبل ما أبدعه فلاسفة الإسكندرية ، وصبوات مسيحية غامضة لم يكن معكرا محترقا - وإن درس الفلسفة - فسر ما كان قناتا من أعلى دؤابة في شعر رأسه إلى طرف إيهام قنمه . إن مجالي الطبيعة في الحرائر ، وأعراس العود والظل ، وآلة الشمس والرياح والبحر ، تسيل كلها على شدة قلعه شعرا وعناء وفرحة . لكنها ليست فرحة الفاعلين ، بل فرحة من يرى الظهور والوجه معا ، من يرى حناق الحياة والموت . إن أسطورة سيزيف - التي حكمت عليه الآلهة بأن يدفع إلى قمة الجبل صخرة لا تفتأ تتحد إلى أسفل معاود دفعها - هي الرمر الذي يختاره

كامو للدلالة على بطلان مساعي الإنسان ، وعقم محاولاته . لكن كامو لا ينتهي من ذلك إلى التشاؤم ، وإعما يقول : « عينا أن تحيل سيريف سعيدا » . (١٨)

السعادة ، هنا ، تتبع من إيمان مؤداه أنه ليس للإنسان سوى هذه الأرض : إن إنسان كامو لا يحلم بعالم آخر ، وإنما بعدد هائلا البداية والنهاية ، ويهاتف كل ما فيه : شكل الموجة ، جسد المرأة ، نور الشمس . وميمسو ، بطل رواية المغرب ، لا يتوقف كثيرا عند موت أمه ، وإنما يأخذ حماما ، ويضاحج صديقه ماري ، ويذهب إلى فيم هزلي ، ويقتل عربيا لأن الشمس كانت تصافيه في تلك اللحظة . ول رتراته حين يسقط عليه شح الإعدام لا يساوره الدم ، فقد عاش حياته كما كان يريد أن تكون . وهو ، بهذه المثابة ، صاحب نزاهة أخلاقية تجاوز مواضع المجمع البورجوازي الذي يدبته .

كتب كامو في مراجعة لرواية سارتر الغنيان نشرت في مجلة الجزائر الجمهورية (٢٠ أكتوبر ١٩٣٨) : « إن إفراة عشية الحياة لا يمكن أن يكون نهاية في حد ذاته ، وإنما هو لا يعدو أن يكون بداية . إنها حقيقة لكاد كل العقول العظيمة أن تكون قد اتخذت منها منطلقا لها . ليس هذا الاكتشاف هو الأمر الشاق ، وإنما النتائج وقواعد العمل التي يمكن استخلاصها منه » . (١٩)

والنتائج التي انتهى إليها كامو - في كتابه أسطورة سيزيف وللمتد - هي رفض الانتحار والجريمة على السواء ، والعيش « بما يتطابق مطالب الحال وتناغمه : أسمى بالحياة والفرح والحرية » . (٢٠) تؤدي كامو إلى هذه النتائج بعد أن فحص أنماط الحياة في مواجهة واقعة العبث ، وهي عنده واقعة حديثة ، لا سبيل لاختزالها : هناك الخط الدون جولاني الذي يسبح سرح النهو ، ويقطف من كل بيتان رهرة . وهناك المثل الذي يعيد خلق الشخصيات كل ليلة ، وعن طريق الظهور بخلق الكيونة . وهناك الفاتح الذي يطبق منطق الصراع من أجل البقاء والغلبة . وهناك الأديب الثائر على مواضع المجمع مثل الماركيزي صاد . والحياة المثل في نظر كامو هي التي تتجسججها لإحمال أكبر قدر ممكن من دواغ الإنسان : إنها الحياة المثالية الخفية التي تفجس حدود وضعنا البشري ، ولكنها تستخلص من الضرورة أكبر قدر ممكن من الحرية والتحقق والوفرة .

عاش كامو العبث ومات به . إنه ، من هذه الزاوية ، قريب كافكا . وقد كتب جان بول سارتر عن حادث السيارة الذي أودى بحياته في ٤ يناير ١٩٦٠ : « إنني أسمى الحادث الذي قتل كامو فضيحة لأنه يكشف النقاب في قلب العام الإنسان عن عبث أعظم مطالبنا . لقد اكتشف كامو ، في العشرين من العمر ، وقد ألم به على حين غرة خطب قلب حياته رأسا على عقب ، اكتشف العبث ، ذلك سن العمى للإنسان » . (٢١)

وإذا كان كامو هو فان العبث ، فقد كان سارتر الذي يكره بقاءة أعوام هو فيلسوفه . وأنا أتحدث هنا عن سارتر المرحمة الباكورة ، مرحلة الغنيان والذباب والكيونة والعلم ، قبل أن يحرف في تيار الالتزام

باركسي . إنه لا يملك شاعرية كاملي ، ولكنه يملك ذكاء حاداً ، وعقلاً نقدياً ناعداً ، واطلاعاً واسعاً على مجرات الفكر الفرنسي والفكر الألماني على السواء . وحس العت يتحد عنده صورة انتفاء الضرورة ، وحلوى المصادفة على القانون

في قصة « الجدار » - وهي قصة طليعية خشة من ثمار اشتعال المقاومة ضد النازي - بفع الراوي ، وعبره من الزملاء - في أسر هاشيبا الذين يحاولون إرغامهم - بالترتيب تارة - وبالهديد على إثناء أسرار المقاومة ، وذكر أماكن احتواء رفاقهم ممن لم يقص عليهم بعد . وحين يستل الراوي من « رامون جري » الذي خيأ في بيته قرابة تسعين ، ولدى يعرف أنه كان محباً عند أقاربه على بعد أربعة كيلو مترات من المدينة ، يروق للراوي - إذ هو واثق من أن مصيره بالإعدام - أن يبحث هؤلاء الصباط الذين يأخذون الأمور جدلاً ، فيقول هم : « سي أعرف أين هو - إنه مختبئ في المقبرة . في قبو صغير أو في كوخ الخمارين »

لكن هذه الكذبة المختلفة تؤدي إلى أوهام المواقب . فقد تبين أن « جري » ترك بيت ابن عمه - البعيد عن مآل الفاشيين - فأنشأ مكاناً بردي أن أخشى في بيت إيبانا [اسم الراوي] ولكن ماداموا قد جفوا عليه مآذهب لأخشى في المقبرة . وهناك يعثر عليه الفاشيون في كوخ « حمارين » يردونه قتيلاً

وتدور الأرض بالراوي ، وتعموه نوبة هستيرية « فيجد نفسه حاكماً على الأرض : يضحك بشدة والدموع تظفر من عينيه .

إن عبث الكون هنا لا تلقى بالاً لا اعتبارات الخير والشر ، والعدل والعلم ، ولا يصيبها أن يكون جرى مكافئاً نيلاً ، أو أن يكون المحقق لغاشي محتدباً أثياً . وإيبانا - في مواجهة الموت - لا يعود صاحب قصة ، وإنما صاحب إدراك غامر لعبثية الأمر كله : « سوف يستند وجعل إلى جدار ، وسيعطى الرصاص عليه حتى يموت . أكان هذا الرجل أنا أم كان جرى أم كان آخر . فالأمر سواء . صحيح أن كنت أعرف أنه كان أضع من لفصية أنبانيا ، ولكني كنت لا أكره أنبانيا وبالانظام الموصوي : لم يكن ثمة أهمية لشئ بعد » (١٨)

وفي قصة أخرى لسارتر تدعى « إيرو سترات » - وإيرو سترات هذا رجل أراد أن يصبح مشهوراً فلم يجد خيراً من أن يحرق معبد إيمير ، أحد عجائب الدنيا السبع - فلتقى بشخص لاسم ، كاره للبشر ، يدعى يولي هيلبير . إنه يذهب إلى عمله المكتبي كل صباح ، ويصاحبه الجايا أحياناً ، ويتأمل إدارة في الشوارع يومياً وهو يحلم بقتلهم . وفي النهاية يصح حللته موضع لتعبد ، فيقتل حصة من المارة كيما اتفق ، دون صعوبة شخصية لأي مهم ، وإنما تعبيراً عن النفور الذي ما فتأ يتنامى في صدره ، عند سبر ، من رائحة الكائن الإنساني وشكله وطباعه . وبحس في مراحل مفهية : وقد عزم على أن يتحرر بالرصاصة الباقية - ولكنه لا يعمل وإنما يرمي مسلحه ، ويفتح الباب لمطارديه ، معانقاً الخصر (١٩)

إن فعل هيلبير هنا أقرب إلى ما يدعوه أندريه جيد - وكان سارتر به معجناً - الفصل الثاني أو عديم الدافع . فالترعة العدمية الأحدة بمحقق البطل تبحث لها عن مخرج في الواقع ، دون أن يكون هناك داع حقيق إلى القتل أو التدمير . هذا هو الوجه السلي من الحرية السارترية ، أما الوجه الإيجابي فهو الذي يتنى إليه ماثيو - بطل ثلاثية أو رباعية حروب الحرية - حين يحرر هذه الحرية عديمة الدافع إلى حرية مسئولة تجد معها في العلاقات الشخصية ، وفي الالتزام السياسي ، وفي الفعل الهادف

وفي مسرحية الأبدى القلوة يقول هوجو لأولجا ، بعد أن قتل هودرر - إذ رآه يضامع زوجته جسيكا . « لست أنا الذي قتل بل المصادفة . لو أنني فتحت الباب قبل ذلك بدقيقتين ، أو بعده بدقيقتين ، لما فاجأتها متدققة ، ولما أطلقت الرصاص » (٢٠)

وواصل الرحلة مع سارتر في مرحلته المأكرة ، صعد في روايته الغثيان صفحات من أبلغ ما قيل في عرصة الوجود . يقول أنطوان روكاتان ، بطل الرواية ، وهو نموذج آخر للشخص الذي لا يندري ماذا يعمل بحريته .

« كان ليصه القطي يهرق حرق جدار بلون الشوكولا . إن هذا أيضاً يعود بشعر « الغثيان » أو بالأحرى الغثيان نفسه . إن « الغثيان » ليس في : فأنا أحسه هناك على الجدار ، على الرافعتين ، حولي في كل مكان »

الغثيان هنا تجسم للدوار الحرية . إنه العذاب الذي تحدث عنه هايدجر - أستاذ سارتر في تلك المرحلة - عذاب الذات المنفردة في العالم ، أو الساقطة عليه كما يحب هايدجر أن يقول . تتعذب الذات إذ تحاول أن تتلمس طريقها في حرب مظلمة ، مهجور ، يحمر من علامات الطريق الحادية

ويكتب روكاتان في النصف الثاني من الرواية « إن كلمة « العبثية » تولد الآن تحت قلبي . صحيح أني لم أجدها حين كنت منذ حين في الحديقة ، ولكني لم أكن مع ذلك أبحث عنها ، فلم تكن في حاجة إليا . كنت أفكر بلا كلام ، عن ، الأشياء ، ومع ، الأشياء . لم تكن العبثية فكرة في رأسي ، ولا لهاث صوت . وإنما كانت هذه الحية الطويلة الميتة عند قلبي ، هذه الحية الخشبية . حية أو ظهر أو جلد أو عظم سر ، كل هذا سواء . ولقد كنت أفهم ، من غير أن أكون عبثية واضحة : أنني وجدت مفتاح « الكينونة » ، مفتاح « غثياني » ، مفتاح حياتي نفسها ، والواقع أن كل ما استطعت أن ألتقطه فيها بعد يتلخص في هذه العبثية الأساسية »

وإذا جلس روكاتان ذات يوم في الحديقة العامة ، وجلس شجرة الكستناء ينغمس في الأرضي ، تحت مقعده غماماً ، روايته أكبر كشف في حياته : إنه - مثل هذه الحياة النهائية الغريبة - « زائد على الزموم » ، وإن « الشئ » الجوهرى هو عدم لزوم الوجود . « ليس هناك ما كان يحتم أن توجد هذه الشجرة ، أو هذا المقعد ، أو هذا الرجل : وإن كل موجود يولد بلا سبب ، ويستمر بدافع الفصح ، ويموت بالاتفاق [مصادفة] » (٢١)

تجربة النضال هنا أقرب إلى ما يسميه ستين ديدالوس - في رواية جيمز جويس *مستن بطلا* - لحظات الكشف أو التجلي . في مثل هذه اللحظات يستيقظ البطل على وعى يفلقل وجوده من الجذور ، ويغير نظره إلى العالم ، ويحكم عليه بالاعتراب .

٢ -

إزاء هذه الخلفية الفكرية والعلمية تتقدم إلى دراسة تجربة البحث في بعض القصص المصرية القصيرة ، ونبدأ بالحديث عن رواية *إلا تكن* تندرج في باب القصة القصيرة فإنها أخطر شأنًا من أن تتجاهل في هذا المقام ، فضلًا عن أن صاحبها كان أيضًا من كتاب القصص القصيرة .

تعتبر رواية إبراهيم الكاتب للداري من أول نماذج الرواية الوجودية التي تسلط الضوء على ما يعترى حياة بطلها - وكاتبها - من أزمات روحية ، وتطورات فكرية ، ونعرات وجدانية . ومن نافذة القول أن نتحدث عن أعمال المازني الأخرى - مثل *حصاد الخشب* و*قبض الريح* و*عبيط* و*المكبوت* - فقد وجه دارسون سابقون النظر إلى ما تشع عنه عناوينها من روعة خفية ، وميل إلى التهور من شأن الكتابة ، وتلاعب بما يسميه الفرنسيون «روح الجدة» ، وكأنما ليس في الحياة - عند المازني - ما يستحق أن يعامل بجدية ، وإنما هي أشباح تخيلى على الطريق ، ويراهم امرء كأنما من خلال صندوق الدنيا ، فلا تستحق إلا الحديث عنها حرصًا أو ع الماشي . لكن إبراهيم الكاتب رواية جادة كأصق ما يكون الجدة ، مريرة كأصق ما تكون المروءة ؛ فمن أين أتى أن نكتبها التي نشرها دارى تحت عنوان إبراهيم الكاتب قد جاءت قاصرة عن بلوغ مستوى الجزء الأول قصورًا فاصحًا ، ولم تحاول تطوير أى من الخطوط الفكرية التي اشتمل عليها ذلك الجزء ، ومن ثم فإننا - بضمير مسخريج - نصرب صمغًا عنها هنا .

في الصفحات الأخيرة من إبراهيم الكاتب تتصاعد أزمات البطل على شكل كرشندو متنام إلى أن تبلغ ذروتها في هذه السطور : «وهبت الريح في كاهنونة ، فعدت وكأنى أمشى على ماء لحي يعلو ويهبط . وسفت الرمال في وجهي حينما أدركه كأنما نرادت الحياة أن ترجمنى ، ونسابت زمازمها إلى أذنى فرففت مكانى لا أزعجه . وقلت لنفسى : ماذا يصنع العود النابت في الخلاء هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء ؟ بلبن أو يتصف ؟ ! »

«قلت إلى الأرض حتى سكنت الثورة وهدأت الثورة ، وجعلت أفكر في هذه الحياة الغريبة التي يمتزج فيها الصراخ بالهدوء ، ويختلط بها الألم والطرب . وأقول لا شك أن الحياة صماء صماء فليتأ توجب البصر هبة لئلا هذا الحليط من الحس والفصح والخير والشر . وبألت من يبرى ماذا تصنع إذن ؟ أترى يغور بها الخجل فتصصف بكل شيء ونعموه ؟ أم تأخذ في إصلاحه وعلاجه في صبر وأناة ؟ لما لو كنت أنا الحياة لثناولت ما أخرجت كفاى من طينة الأرض المحدودة ودككته وحطمته ثم ذرته لهذه الرياح ! »

لهبست في أذنى الرياح
«ما الحس وما الفصح ؟ وما الحزن وما السرور ؟ وما الخير والشر وما

الإحساس والعقل ؟ والخشب والحطب ، والصحة والسقم ، واليأس والأمل ؟ والبكاء والضحك ؟ فرففت رأسى حائرا ، وأدبرت عيى واجبا . ثم أطرفت مفعما ، ثم هفت أمشى » (١٢)

لماذا يصنع العود النابت في الخلاء ؟ - تذكرنا هذه الصورة تشبيه بسمكال للإنسان بقصة في مهب الريح . ومن خلال نظره جدلية تجمع بين الأصداد - أو التمارضات الثنائية - ينتهى بطل المازني إلى تصور موحد للحياة مؤداه أنها «صمماء صماء» لا تقم وزنا لأفراح الإنسان أو أضراره . إنه الموقف الكافكاوى مرة أخرى ، أو هو يشبه ما مجده عند توماس هاردى الذي كان للعقاد - صديق الدارنى - به مولعا . صرخات الإنسان تصطدم بسقف الكون المصمت ، ومن السرف أن نصف الطبيعة بالقوة أو الرحمة . فهي : بساعة ، جدار مغلق ، كائن في ذاته - بالتعبير السارترى - لا تواصل بينه وبين الكائن لداته ، أو الوعى .

ظهرت رواية إبراهيم الكاتب في ١٩٣٦ . وقد كانت فترة الثلاثينات والأربعينات فترة اختارات فكرية ، وتشنجات سياسية ، ونعرات فنية في الحياة المصرية . شهدت هذه الفترة قيام الحرب العالمية الثانية ورتنامها ، ومكة فلسطين ، وتصاعد المد الوطنى ضد الاستعمار الإنجليزي والناصر الملكى والرأسمالية المصرية . وبدأت تتكون جهات سياسية تقترح ما بين أقصى اليمين الإحوالى وأقصى اليسار الشيوعى . وصى الصعيد الذى ظهرت رسوم رمسيس يونان ولقار كامل السريالية ، وقطار بلوتولاند الحرة للويس عوض ، وأقاصيص يوسف الشارونى وإدولر الخراط التعبيرية ، وبدأ الجمهور القارىء - من خلال مجلات الكاتب المصرى والتطور والبشر وغيرها - يتعرف على كافكا وكامى وصارتر وجويس واليوت ، وترجمت نماذج مهم إلى العربية . وظهرت محاولات لبدر الديب ، وحباس أحمد ، ولحنى خام ، وأحمد مرسى ، وعحمد منير رمزى (الذى مات متحررا) كشى بأثر السريالية البولندية والنادية المحضرة ، كما كشى بأثر الفكر الماركسى والثرزوسكى على وجه الخصوص . ومن هذه الفترة الثقيلة المواراة بدأت ملامح التجربة اللبنانية في مصر تتضح .

لبدر الديب أنصوحة نشرت في مجلة المشرق (٩ أكتوبر ١٩٤٨) عنوانها «رقصة الزيف» ، لحمل إهداء إلى الحريرى الصادر عن الأصالة . يبدأ الكاتب قصته بقوله :

«مرت على أيام طويلة وأنا سائح في بلاد الله لا أعرف لى وطنا ولا أهلا ، أطوف في الآفاق وأنا أصمم لنفسى نفا لا أدري كيف أتانى ولا أذكر منى سمته » .

لحمده هذه الانتاحية نعمة القصة ، فهي مقامة عصرية نعيد كتابة مقامات الحريرى ، ونحاول أن تستخرج من هذا الجس الأدبى - الذى وقر فى الأدهان أنه قد عى عليه الزمى - إمكانات جديدة أو يمكن اعتبار القصة «رحلة حاج» عصرية ، أو صياغة جديدة لقصص الشطار (البيكارسلن) حيث يتنقل البطل من مكان إلى مكان ، ويتنق بأناس جدد ، ويدخل في علاقات مختلفة . ومن خلال هذا كله تتكون شخصيته ، ويستقره الحال في النهاية بعد أن انتفع من التجوال

بأقسام الكلمة في اللغة . فالاسم للرخم الذي يكاد يشبه حرف المكان - « هنا » - يعلو شخصية تتحرك في قصته ، وتسحط في علاقات مع الآخرين . هذا الاشتغال باللغة - من حيث هي أداة معرفية ، ومسكن للوجود - هم ملازم لكتاب العبث ، مجده - على أرق الصور - في أعمال بيكيت ويونسكو

من الممكن - في غمرة هذا الغناء - أن تبيّن نيتت مصصبا ، فهي يكن غملا ، يسرى في تضاعيف القصة . فابن هنا ، حرق ، يلي حتمه إذ يذبح بزجاجة بيرة ، وتلدوس فوق عهده عجالات ترام . ويهار الأب محروس ، بينما تتمس هنا في علاقة مع رجل آخر ، بعد أن فقد زوجها عقله غريبا . ونعرف أن حرق كان يشتغل خادما عند خروجة وحواجة . لكن هذه التفاصيل الواقعية تذوب في شفق كريس معاحة

« قال الحواجة صاحب القبة يوما لحرق ابن هـ : حرق . حرق .. روح هات لي واحد إبرة بيرة » . زجاجات الشوة تحدد مصير الصبي .

السيدة من داخل البانيو أطلت من عيون الدش .. من ثقبين : « حرق .. هات لي معاك .. أنا كيان واحد بيرة » زجاجات الماء الصفر .. بداخلها ماء الأم .

أصبحت زجاجتين : الحواجة رغب .. السيدة رغب .. من قال ثلاثين طلبا ؟ لماذا طلبا ؟ نزل حرق جاربا ليأتى بارجنتين . كيف نزل ؟ لماذا نزل ؟

تناول زجاجتي البيرة . توقف .. وجدتهما حمراوين - البدير بداخلها .. الزجاجتان في داخل كل منها عنق مقطوع يقطرها . لماذا إذن لم يدركه الفرع .. لماذا بقي .. لماذا حمسها ومشى ؟^(٢٤)

لكن هذا الإغراب المتنازلي يحصل بدور فثاله في داخله ، فأنت لا تستطيع أن تكتب هذه الطريقة دون أن تنزلق في النهاية إلى الإملال . إن قصص حافظ رجب - في نهاية المطاف - تنويعات على حزن واحد ، أو هي قصة واحدة أعيدت كتابتها عدة مرات ومن روبا مختلفة . وتصوير العبث إنما يكون أبلغ ما يكون عندما يعالج إزاء خنعة من المنطق . لكنه هنا لا يجد ما يضاده - إلا في لحظات قليلة - ومن ثم تعقد الصلحة الفكرية والشعورية جره كبيرا من قوتها ، إذ تسرى نميشة في كافة جوانب العمل ، فلا يعود على ذكر من «هوة» الفاصلة بين الصحة والمرض ، أو بين العمل والحنون .

ويكثل إبراهيم منصور - وهو كاتب مقل - انحها من نوع مختلف إزاء الظاهرة العبثية . إن أغلب أقاصيصه لا تعدو أن تكون صورا تخطيطية قصيرة عن بعض الحالات الوجودية كآخر أو المثل ، ولكن له قصة واحدة قصيرة تستحق أن نط من أبرز منحزات هذا الاتجاه . وهي قصة « اليوم ٢٤ ساعة » . تبدأ القصة بمقتطف من الحريق ، يتحدث رنة هزلية . « واتي النهار وانقصى الليل فطلب الظل أن القصبة لها ديل » . عطل القصة هو الزمن ، والإحساس به - كما يوحي العنوان - إحساس متطاوّل مضجر ، صلب معه الوعي على عقارب الساعة ، ولا يكاد

ويواصل بطل قصتنا رحلته يجتاب الأرض إلى أن يخرج من نطاق لعمراو إلى الخلاء ، فيصبيه «خوف ورعدة» (تعبير كركجاردى استقاه كركجارد بدوره من إحدى رسائل القديس بولس في العهد الجديد) . وينطح على الأرض وكأنه قد عاد إلى حضبا ، ويشرع الرحالة في مناجاة ربه مناجاة طويلة تستغرق ما يقى من القصة :

« يارب أنا عبدك المذلول بين يديك قد طردتني من أرض أقدامك . يارب إني لعين قد عرست روحي على العناصر كلها فأيسها ولم يحملها هي أحد [صدي قرأتى : «إنا عرست الأمانة ...»]

يارب أنا مسخ مسوخ أجوب الأرض أبحث عن اسم أو رخصة» .

يعتمد هذا النثر الإيقاعي على التكرار - ومن هنا كان اقترابه من أدوات الشعر - خاصة تكرار الكلمات في أوائل السطر ، وهو ما يدعو لـ «لاهيون الأوريون بال» «أنالورا» . ويحتم الرحالة قصته بقوله : «لقد قتلتى رخصة الزيف بين الحظيفة والناس»^(٢٥)

تتماز هذه الأقصوصة بوحدة الجو النصي ، وهو عنصر كثيرا ما يغيب عن هذا النوع من القصص في غمرة بحث الكتاب عن الصور الأصلية ، والعمارات الغربية ، وعالم المفوض الذي يرتطمون به . لكن محالها محدود ، ورقعتها الوجدانية لا تمتد بعيدا . إنها مصنعة خنعة الصنع ، ولكنها تقتفر إلى الأبعاد المتعددة التي نحتاجها في أقاصيص اشاروني ، والحزط ، ونعيم عطية

ومع قصص محمد حافظ رجب تنهار كافة قيود المنطق ، ونجد أنفسنا في عالم عبثي لا من حيث الرؤية محسب ، وإنما من حيث أدوات التعبير أيضا . عالم الكاتب هلامي سائل ، تنسكب فيه بعض الجمل على بعض ، وتتداخل الشخصيات ، وتتشاكك المواقف فلا يعود تميز بين الحقيقة والحلم ، أو بين الأب والابن . هنا السريالية الصراح . لا «سريالية» مهمة عند غيره من الكتاب . وتكرر في أقاصيص حافظ رجب خيوط بعضها من أبرزها خيط الصراع بين الأب والابن ، وهو صراع فرويدي صار سداة الميرة ولحمته المدون وغايته القتل ورعا كانت صبيحة رجب المشهورة

«لحن حبل بلا أساندة» مجرد نقل لهذا المركب الأوديسي إلى الساحة الأدبية . «الأسناد هو وجه آخر من وجوه الأب ، والثورة عليه أو إنكاره أساسا محاولة للتخلص من قبضة تلك الهوة الكافكاوية التي سطر لها كافكا خطابا أصبح الآن في عداد الكلاسيات .

سوف نتوقف هنا عند قصة حافظ رجب «أصابع الشعر» . العنوان (مثل عون محمد إبراهيم مبروك «زرف صوت صحت نصف طائر») انعكاس لتشوش الرؤية . وتتداخل معطيات الحس ، ورعا كان فيه أيضا إيحاء بتلك الصور السريالية المصاحبة التي تتناح مادتها من أعماق يناجيج اللاشعور : أعني لوحات سلفادور دالي ، وإيف تايجي ، ورييه ماحريم ، وغيرهم ، حيث شعر العانة الأتوي - كهرام مكتتر - يصلح الرائي ، وحيث الأنداء والحلقات عيون قلقة معلقة تحت شمس ساطعة لا تطرف . ومثلها تلاعب ونير بكيمياء الكلمة ، يتلاعب كاتبنا

يبدو أن ثمة مخرجاً منه . فكل السبل تستوى في إملأها ، وهناك عياب شامل للمعنى .

تبدأ القصة هكذا : « في الصباح لم أذهب إلى العمل لأنه لم يكن يوجد هناك عمل ، ومكنت في المنزل » . إنها « الأيام بلا أعمال » على حد تعبير صلاح عبد الصبور ، في محاولة منه لعكس كلمات الشاعر هبيد^(٢٥) . فالطل - أو البطل الصمد - ضائع متجرف على تيار الأيام ، لا عهد مرسى . وبديل نكاتب فقت بهامش جاءت موقعة تماماً في هذه الحالة ، وإن كان يمكن أن تستحيل لعبة خطرة في أيدي كتاب آخرين أقل موهبة . يركب الراوى الأنثوييس . ويشتري من محطة عبة سجاو ، ويدخل داراً من دور السينما ، ويجلس مع صديق سورى في محل لا بأس ، ثم يذهب إلى كافيتريا فندق سميراميس ، ومنها إلى بار معظم مكسب حيث يتعرف على سائحة ذات نظارة ، ويسألها إن كانت قد رأت الأهرام الثلاثة وأبها المول . وفي نهاية القصة يعضب الولد السورى من رادينا المصرى فيتركه مهدداً ، ولكنه لا ينفذ تهديده .

وهذا نموذج من القصة بوضوح مبهج إبراهيم منصور . وكنت أمتنى أنا وبولد السورى الذى أصبح صديق في الشارع نخرج على مساء . وكانت هناك مساء كثيرات معصوم جميلات جدا . وقال الولد السورى لفتة جميلة مرت بجانبه وكانت ترتدى مساء أوراق « منى بيللا سيورييتا » فقلت أنا وأخذت أضحك لأن الفتاة ربما لم تكن إيطالية . فغضب هو وقال إنه لولا أننى ضحكته لكانت الفتاة قد أصبحت عشيقته [ويضيف الكاتب في هامش : « هذا غير صحيح » . لأنى كنت أجلس مع ولد كويكى في المياتون ذات مساء وحين جاءت الفتاة بالقهوة لي والتمشاء له قال لها شيئاً لا أذكره ، فصحك أنا ولكن الفتة مع ذلك أصبحت عشيقته] فاعتذرت له بأننى لم أكن أعرف ذلك وقلت له إنه لا داعى للقلق فهناك مساء كثيرات ومادام هو لن يسي هذه الجملة التى قالها فبصادف نجاحاً كبيراً .^(٢٦)

وأصبح أن هذا الأسلوب الحلى الصاق ينفذ على النقيض من كمدة حافظ وجب : فالكاتب هنا يسجل للرثيات بدقة ، وينقل الأحاديث نقلاً نصيباً ، ولكننا نلمح من وراء هذا الوضوح تحطم العلاقات في عمله ، وتفقد العلاقة بين السبب والسبب ، أو على الأقل حلول علاقات هزلية محل قوانين العلة والعلول . ولا يعيب القصة سوى عدة أخطاء لغوية ساذجة كان من الممكن تلافيها بقليل من المراجعة .

والصباح هو أيضاً محتاح عالم إبراهيم عبد العاطى صاحب قصة التقارير شاملة وهائلة عن بعض الحالات الخطرة التى تجلس في هدوء على مقهى على جانب من الأهمية^(٢٧) . إن بطل القصة يكشف منذ بدايته عالم الاستغلال الرأسمالى (من خلال تصرفات أبيه الباشا) كما يكشف عالم الجلس (من خلال مربيته التى تغريه بمصاحبتها) . وهو يشرب في المقهى ، ويرافق فتاة إيطالية ، ويقتاب أصدقاء دوى الماصى السياسى ، فيلخص الراوى رأيه فيه بقول : « فكرت جيداً ، ورأيت أن هذا الشاب لابد أن يكون في أشد حالات الملل ، فلم يعد يعرف من هو ، ولا في أى اتجاه يسير » .

على أن الراوى - الذى نرى البطل من خلاله - لا يحلو هو الآخر من قربة عتبة تنضح في مثل قوله : « قلت له إن هذا العالم يشبه مكتبة نابوكوف التى لم تكن مرتبة حسب الترتيب الأيمدى بل طفا لعدد صفحات كل كتاب وإن هذا يدعو للمواقفة على أفكاره عن العالم وإنه مضاد لكل حتمية وبلا رابعة » . حقا إن الراوى يقول ذلك في محاولة منه لاستتراج البطل ، وحمله على أن يروج بالحسن من أسواره ، ولكن سم العتبة السارى في كل أرجاء هذا العالم لا يحتمل أن يكون قد تركه سليماً . إنهم جميعاً مجاهدين في دولة الدائمك ، كما يقول هملت !

وفي القسم الثالث من القصة « تلويح غير شرعى لحياة سرية » يعثر للراوى بمسكرة البطل وفيها كثير من التفاصيل عن خلفيته الأسرية وتاريخه الجنسى . وتنتهى القصة كما بدأت ، والطل واقع في قصة مثل

« كان يجلس في المقهى ويتابع القهوة ويبحث باستمتاع شديد دحان لقافة من التبغ وكان وهو يلاحق العبارات يبدو أنه في أشد حالات الملل ، وكان تكوين جسده على الملح والملاح وجهه نوحى بالأحباء الشديد لمأنته ماذا يفعل هذه الليلة ؟ ما هى مشروعاتك للسهرة ؟ فقال إنه في الحقيقة لا يعرف في أى اتجاه يمشى ، إنه يشعر أنه قد صار .. إن قلبى مرقق »^(٢٨)

المشكلة في هذا النوع من القصص أنه يشق دائما على حافة الوقوع فيها سواء الناقد الأمريكى أيغور ونترز « معالطة الشكل المعبر » : أى أن الكاتب حين يحاول نقل الإحساس بالملل ، مثلا ، يصير مملا هو ذاته وربما كان ذلك واجبا - جزئيا - إلى لغة إبراهيم عبد العاطى ، وهى لغة رنية الإيقاع ، لا نموذجات فيها ، لا علولا هبوط ولا انتضال من مفتاح إلى مفتاح ، فضلا عن اختصارها إلى الكثافة التعبيرية ، والتطليل الموحى ، والإيجاز الدال .

إنما تتوافر هذه الصفات - أو أغلبها - في قصة بهاء طاهر « الخطوبة » (١٩٦٨) وهى قصة كافتكاوية - مع بعد عن الهاكاهة العمياء ، وأصالة ظاهرة . إن المؤلف لا يضيع وقتا في مقدمات إشائية أو تفاصيل هامشية ، وإنما يرسم خطوط الموقف من أول السطر : « كنت قد اعتيت بكل شيء . أحلى صديق محرب إلى سلاقي مشهور نفس شعري وصفته وذلك ذكى وثقافى جنيا . وبعد ذلك اشترينا ربطة عنق حمراء غالية وأزارا فضية للقميص » . ذلك أن الراوى ذاهب لى يطلب يد فتاته لبل من أبيها . والمفارقة الدرامية تكن في الجملة الأولى « كنت قد اعتيت بكل شيء » . هذا حق . ولكنه لم يفعل شيء واحد هو عبة ديانا ، وغيب المنطق الذى سيحول خطبة بريته إلى كابوس معر يعقب فيه عن ماضى الخطيب نقيبا ، وتغزى إليه نهم - ليس أقلها زنا المحارم - هو منها براء ، ويعد إحياء جريمة تبديد وحدته الية الإدارية بريته بها في الماضى .

تم هذه التقلة من المؤلف إلى العرب تدريجيا ، ومن خلال أسئلة والد العروس للحطيب ، ولكن المؤلف عهد لها بحق جرم من التوتر الحقى ، والتهديد المكتوم ، والعنف اللجج . إننا نقرأ بعد الكلمات التى أوردناها أعلاه : « وفي النهاية عندما ولقت أمام المرأة أصبحت وكأنى

شخص غريب . لم أكن أكرر وسامة ولكنني كنت مختلفا : شعر لا مع وراكه كأنه ملتصق بالجلد ، ولقن لامة أيضا ومحنة ، وبنقة فيص صلبة ومحنة . (٢٣٨) لاحظ اختيار الصفات : «راكنا» ، «ملتصق بالجلد» ، «محنة» ، «صلبة» ، «محنة» . إنها تجمع كلها على توليد حس بالضيق المكوج ، وغياب التلقائية ، وانعضاء المرونة . لا يمكن أن يزدمر حب صحن في مثل هذا المناخ الخافت ، وإنما الطيبي - وهنا المفارقة - أن يؤدي إلى خلق الكوايس .

يقول غالب هلسا : «إن هذه القصة تحتوي على جميع سمات الاغتراب في الأدب المصري الحديث من إحساس بعيشة الوجود ، إلى السخرية بالذات حتى الإهانة» . (٢٣٩) هذا حق ، على قدر ما يمكن لأقصوة واحدة أن تستوعب «جميع» سمات الاغتراب في الأدب المصري ، ولكن ثمة سمات أخرى نجدها في ثلاثة كتاب - اثنان منهم قد طبعت شهرتها الآفاق - هم نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وشفيق مرقار .

يومي عنوان رواية نجيب محفوظ المأكرة حيث الأكلار (١٩٣٩) إلى وصي الكاتب بما دعاه توماس هاردي «مفارقات الحياة الصغيرة» . لكن لقاء نجيب محفوظ مع كتاب الميث يكاد ينتهي هنا ، فهو - «استثناء يضع قصص في مجاميع تحت المظلة (١٩٦٩) وحكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) وشهر الفصل (١٩٧١) - يظل كتابا كلاسيكي الأسلوب ، لا يبدعه حرصه على إحكام البناء وعلى «عقلانية» المظلة يعرف مع مد الحلم والانعطاف والانشاء . حقا إن رواية مثل الشهاد (١٩٦٥) هي أساس استكشاف لمص الوجود ، ويفتة إلى ما في الكون من عشوائية . ولكن تجربة صهر الحيزاوي تظل محكومة بنفس الحس الكلاسيكي المنظم ، ونفس المهار الفنى الدقيق اللذين نجدهما في أعماله السابقة . في هذه الحدود إذن نتحدث عن تجربة الميث في أربع من أقاصيص محفوظ ، مدركين أنه يختلف - من هذه الناحية الجوهرية - عن بعض من ذكرناهم من كتاب

«خمس الحنون» - الأقصوة التي تمنح اسمها لأولى مجاميع محفوظ القصصية (١٩٣٨) - أقرب إلى ما يسونه في الطب النفسي : دراسة حالة . إنها معالجة موباسانية لطيف الانحدار نحو الجحيم ، وأقاصيص يحكيها بعد أن قصى بطله زمنا في مستشفى الأمراض العقلية ، إلى أن تم شفاؤه كان البطل أدلى إلى الهدوء بل إلى الحمود والكسل ، ولكن عيبه تعتجان ذات صباح ، فإذا كل ما كان يدوله مألوف قد صار غريبا محيرا ، وبدا وعى الحرية بصيبي في ظلمات روحه كعمود من البرق : «نزلت عليه الحرية كالروحى للآله بقيا لا سبيل إلى الشك فيه ، إنه حر يفعل ما يشاء كيف شاء حين يشاء» . (قد مر أورست ، بطل مسرحية سارتر الدباب ، بتجربة مشابهة) . ويستقبل بطل محفوظ دنياه من جديد ، وقد ملئت أهذابه طمأنينة وثقة بالحص ، فبدأ المتاعب تصب عليه كأنظر . إنه يرى رجلا وامرأة يأكلان ويشربان ما لذ وطاب في أحد المطاعم ، وعلى قيد حطرات مهيا جياعة من علان السيل ، جوعى هرايا ، فيصدم المشهد حس للعدل فيه (حتى هنا لا يقيب البعد الاجتماعي عن قصص محفوظ) ويرى بالدخابة التي على ما انتهت إلى

النمان . وكما رأى شيئا غلبته ضحكة غريبة ، كضحك الهانين المروع هكذا كاد يومه يشارف الختام ، وكان كما وصفه محفوظ .

«ألقى بنفسه في تيار زاهر من التجارب الخطيرة بإرادة لا تنقى وقوة لا تقهر» . صفع أنفية وبعق على وجوه وركل بطونا وظهورا ، ولم يسج في كل حال من اللككات والسياب ، لمحطمت نظارته ومرق زر طروشته وتنهك قبضته وتنهكت ثيابه ، ولكنه لا ارتدع ولا اردجر ولا انقضى عن سيله الضروف باعاطر .

ولما آدمت الشمس بالمغيب - وكأنما تؤذن بذهاب ما بق من نور عظه - رأى حسناء مقبلة تتأبط ذراع رجل أنيق «توقل في ثوب رفيع شعاع ، تكاد حلقة ثديها تنقب أعلى حسناها الحريري» . يقول الكاتب : «خطر له أن ينمز هذه الحلقة الشاردة» . إن رجلا ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل . منطق لا ثريب عليه ، ولكنه قد كلفه لطبات وركلات . وفي نهاية القصة لا يبقى أمامه إلا أن يخلع ثيابه - آخر ما يربطه بعالم العقلاء - ويندفع متفهقا راكصا في انطراقات . (٢٤٠)

وتتخذ العيشة شكلا آخر في قصة «هذلة الأسير» من نفس المجموعة إن جمشة بائع السجائر في محطة الزقاريق يرى قطارا يقل الأسرى الإيطاليين - تحت حراسة بادلقي الإنجبر - فيبيع لأحد الأسرى علقي سجائر لقاء جاكته ، ويقايض أسير آخر ببنطلونه . وحين يوشك القطار على التحرك من المحطة يضر الجندى الإنجبرى جمشة أسير إيطاليا فارا فيحدره بالإنجبرية ، ولكن جمشة لا يبتلى إليه بالأ ، فيصوب إليه الجندى رصاصة تجذله ، وتقصى عن آماله أن يطلب يد الفتاة نيرة خادم المأمور ، تلك التي رأى «الفر» سائق أحد الأهبان - يغازلها فتعصده على جمشة لأنه أكثر مالا ، وأعلى درجة ، وأحسن مظهرا .

في هذه القصة التي تدور أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية يتعاقب بعد المأساة الاجتماعية وبعد المأساة الميتافيزيقية في حمل محفوظ ، إرهاسا عما سراه من بعد في أعماله الكبرى . لكن القصة تظل عبلا واقعا ، لا إغتراب فيه ، ولا تخرج على منطق الحياة العادية المؤلف .

بعد حوالي ربع قرن من الانقطاع عن كتابة القصة القصيرة يعود نجيب محفوظ إلى معالجة هذا الفن بمجموعة دنيا الله (١٩٦٣) . في قصة «موعد» تلتقي بجمشة ، وهو صاحب دكان لبيع الأدوات الكهربائية وإصلاحها ، كان سعيدا في رواجه ، إلى أن «نصجر في حياته ودمل حتى» فإذا هو مع روحته الهمة وطفنته المبودة غريب لا تعرفاه هبط عليه وعى الموت - دون سبب ظاهر - فأدرك أن «كل شيء بخضمه هباء» . الأبوة هباء ، الحب هباء ، الزوجية هباء . ولم تعد حياته إلا انتظارا طويلًا للموت ، إذ يشرب الخمر ويقرأ كتب الأرواح وعصى جمشة إلى قهوة ماتاتيا حيث يلتقي بأخيه - وهو شيخ معمم - فيصارحه بأنه يتظر أن يموت في حلال أشهر قلائل . ويندول أخوه طرد مخاومه فلا يمنع ، فيما يستحدم محفوظ تفاصيل صغيرة على سبيل الرمز للإيماء بحو الخطر الذي يكتنف الحياة . «ندمت عن الأخ ضحكة أعرب بها عن

استأنته أو عن تظاهره بذلك ، وشرع في الكلام ولكن أوقفه عنه خروج سبعة الزم من السلك الكهربائي محملة أزياء حادا وتوهجا عاطفيا فأخذ لحظة ثم قال : « (٣١) ويودع جمعة - الذي ينتظر الموت - أنحاء الزمن بانقصر والكتوب ، لكي تصدم سيارة هذا الأخير ، ويظل جمعة على قيد الحياة »

يتكرر هذا الموقف الأساسي ، مع بعض الاختلافات ، في قصة «حادثة » من نفس المجموعة . فنحن في مطلع القصة نلتقي بكهل في سجين يتكلم من تليفون في شارع الجيش . وعند انتهاء من المكالمات ويعبره الطريق تدهمه سيارة بسرعة . ويلفظ آخر أنفاسه عند وصوله إلى مستشفى الدمرداش . ويمتثل الصابط المخطط به التحقيق محتويات بدلته ، فيجد فيها خطابا من القنيل إلى أخيه يقول فيه .

أخي العزيز أدامه الله

اليوم لحقت أكبر أمل لي في الحياة . فقد اتزاحت عن صدرى الأحباء المروءة ، اتزاحت جميعا والحمد لله ، أمينة وبسة وزينب في يونيو ، وما هو على يوتوب ، وكلما ذكرت الماضي بمحابه وكدهه ولله وشغاله أحمد الله المنان ، وهذا هو النصر المبين وبعد تفكير طويل قرأت لي على ترك الخدمة ، فبهيات أن تصحى صحتي طالما بقيت في المدينة الخ ..

والفارقة هي أن يكون هذا الخطاب مؤرخا في يوم الحوادث ، فكان أكبر أمل لكاتبه في الحياة هو أن يموت وتحسن الصحة المرجو قد أصبح ترفا رائدا عن الحاجة بعد صدمة العربة الفورد . وبعد الصابط في أحد جيوب الجاكتة رويشة طيبة فإذا بها : «المواد الكحولية والبيض والدهيات ممنوعة ، ويستحسن تجنب المنبهات كالشاي والقهوة والشيكولاته » . ويسم الصابط ابتسامة باطنية «إذ إن تعليقات مماثلة صدرت إليه من طيبة في نفس الشهر » (٣٢) إننا جميعا واقفون في نفس بشبكة ، محققين وضحايا على السواء ، والموت لا يعرف كبرا .

يمكننا من هذه النماذج الأربعة أن ننتهي إلى أن حس البحث عند غيب محطوط يتخذ عادة أحد شكلين : مفارقة من مفارقات القدر لعكس حسابات الإنسان وتهدم مشروعاته ، أو موت مفاجئ يصيب الشخص الخطأ ويحرم منه من كان ينتظره أو ينتظر له . لكن هذا كله يدور في جو واقعي دقيق التفاصيل ، أو على الأقل كان هذا هو الشأن قبل أقاصيص محطوط التي أوجت بها بكعة ١٩٦٧ ، وهي أقاصيص يتراجع فيها المنصر الواقعي لكي يحل محله عناصر الخوض ، وقوى الجنون ، وتجاوزيل الفانتازيا

وعلى النقيض من عقلانية غيب محطوط الخسوية نجد أقاصيص يوسف إدريس - في مرحلته الوسطى والأخيرة - تضطرم بجنون مقدس ، وتكسر محرمات الدين والجس والسياسة ، ونمى أعماق الحروب وأبعدها غورا في النفسية المصرية . قل ما شئت عن غرور إدريس ودعاواه العريضة ، مخالفه في هذا الأمر أو ذاك ، اكتشف خطاه

في هذه النقطة أو تلك ، لكنك لن تستطيع أن تنكر عليه أمرا واحدا نفاذ البصيرة الفنية التي تفوح على أعماق صغريات وجودنا البيولوجي ، وأمانة الفنان التي تحطم كل قشور الرياء الاجتماعي ، وشجاعة الفكر الذي لا يتردد في الجهر بتأنيده ، مها صدم مشاعر الناس وما تعارفوا عليه من أصول اللياقة وآداب التجمعات

في قصة «العسكري الأسود» (١٩٦١) يصرب حس البحث بحدوره في القهر السياسي ، والفخوط الاجتماعية ، والنشوهات النفسية ناشئة عن مناخ مريض . يجلدنا الراوى عن صداقته لشوق - رغم اختلاف اتجاهها السياسي - فقد كانا من جبل واحد : «جينا الحائر ، وأعوام ٤٧ ، ٤٨ ، الأحكام العرفية ، وعهود المفروض وإبراهيم عبد الهادي والعسكري الأسود » . وكان شوق - الطالب في كلية الطب - وصيا متحمسا ذا نشاط سياسي أدى به إلى السجن . وفي السجن كان يتولى تعذيب عباس محمود الزنقل ، رجل البوليس السياسي الذي مهمته تعذيب المعتقلين : «كان عمل عباس محمود الزنقل هذا أن يضربهم ، يضرب بعضهم لكي يمتدح ، وآخرين لمجرد الضرب وهذا الكيان .. الضرب بمختلف أشكال الضرب ، بالعصى ، بالكرباج ، بالحذاء ، بالثبوت ، باليد العارية المجردة » . ويخرج شوق من السجن كان آخر ندوب روحه أعماق حتى من ندوب بدنه . لقد فقد ، تحت وطأة الرعب ، إنسانيته ، وأصبح يخاف البشر .

لكن الأيام دول ، فقد تغيرت الوزارة ، وفقد العسكري لأسود مكانته ، وأدمن الأفيون ، وسامت أسرته ، وصار يسير معاملة زوجته ، وما هي ذي المحافظة ترسل خطابا إلى المحكبين شوق تطلب فيه توقيع الكشف الطبي على الزنقل لإثبات حجزه الكامل تمهيدا لمصله من الخدمة .

ويشق الراوى وشوق وعبد الله التومرجى طريقهم ، في سيارة الحكومة ، إلى قلعة الكيش لتوقيع الكشف على الرجل المريض وتقابلهم امرأته وتحمي لهم قصة حياتها معه . وبعد شوق صوابه ، وينسى مهمته كطبيب ، فيكشف للجلاذ المريض عن آثار التعذيب في بدنه ، ويوقع الرعب في قلبه . وفي مشهد رائع من أروع ما خضعه فلم إدريس ، يستبد الرعب بالزنقل فيعوى ، ويتراجع في فراشه مجذلا يريد الاختفاء ، ويستحيل أشبه بكلب مخائف مسرور ، يكاد يقضم كتف شوق ، وحتى يحبه ذلك يقضم يد امرأته ، ثم يبدأ في قضم ذراعه هو (ذراع الزنقل) . وينصرف الثلاثة من البيت تاركين مهمة الكشف على الرجل لطبيب آخر

بعد هذه الزيارة الخسوية بجاعت إدريس من العسة هونا ، وتستحيل نبرته استرجاعية متأمة إذ يكتب :

«ولا أعرف لماذا كلما راجعت ما حدث لا أستطيع أن أنسى رغم كل ما رأيته وشاهدته كلمة غيل إلى أنها عادية جدا وصغيرة سعة أن سمعتها تقال ، ولكني لا أعرف لماذا ظلت تلح على ولا تتركى . الكنيسة قالتها امرأة من اللاتي حضرن على صراخ نور ، امرأة لصها أم على الحسادة ، وقالتها ونحن نتأهب لمقاومة الحجرة ، وقد أصبح البقاء فيها

رجل ، ربما كان يعتقد أنه يخاطب به أنثى ١٩ أو ربما فعلها أو فعلتها للتسلية وكسر الملل في وقت طويل طويل متشابه ؟ لينها ، قبل أن أدم . قلت لنفسي « أليس هذا أروع حتام لقصة ذلك الحب ، به على الأقل سيعبئ من آلام النهاية ومرارتها .. »

غير أن الشيء المدهل العريب ، الشيء الذي لم أتوقعه أنه ولا يمكن أن يصدقه إنسان ، حتى أن نفسي لا أكاد أصدق ، أن العنصرية صلت بعنصري وظل الألم محدودا طويلا بمكر طعم الحياة في نفسي ، وضمت فردوس حبة في حاطري ، أكثر حبة من كل من عرفت من النساء . (٣١)

إن للعلاقة الجنسية مع فردوس هنا ثلاثة أبعاد : بعد سياسي ، وآخر وجودي يؤكد إنسانية الإنسان بما هو مخلوق يحب ويكره ويشتهي ويعبر ويرضى ويسخط ، وثالث مفرق حيث أن للتواصل مع الآخرين - وغفلهم هنا هذه المحبوبة العائمة - سبيل الإنسان إلى المعرفة . ومن خلال وقوع إدريس على هذه اللحظة الخصبة العنية بالبدالات ، ومن خلال احتلاط عالمي الحقيقة والوهم في قصته ، تكتسب صيوات الإنسان إلى المعرفة والتواصل والتحقق كيانا عينا راسحا ، ويؤكد الوجود ذاته ، حتى لو كان سعيه عينا لا تقوم له من الواقع المحسوس .

وفي قصة ثالثة لا تتجاوز صمحتين ، هي قصة « العصفور والسلك » (١٩٧٠) يعالج إدريس موقفا يشبه ، من بعض الوجوه ، موقف فتحي غانم في أقاصيصه السريالية التي صممها - فيما بعد - مجموعته سور حديد مذهب . ليس في هذه القصة أكثر من أن عصفورا يحط على سلك ، ويراول عليه الحب مع وبقته ، ويسقي ، ويتبرر باحتصار يفعل كل ما فعله العصافير لكنه لا يدرك أن السلك ينقل ، في هذه اللحظة ، سبع مكالمات تليغوية في آن واحد . « تختلط الكلمات ، تتأرجح ، تتوحد ، كلها في النهاية نصير ، مديا ، إلكترونيات ، شععات متجاسات ، منشآت ، كلمة الحب لها نفس شحنة البعض . كهارب الصدق هي كهارب الكذب ، الصراحة كالنفاق ، اللوعة كالنممة ، الليل كالصبح كالهار ، الحرام كالخلال ، اتصال كالحبنة كالكفح ، البطولات كالتداللات ، كلمات ، شععات . إلكترونيات متحركات متحركات » . (٣٢) إنه استواء الأصداد الذي أدركته صرصور في كهوف هارابار . الطائر هنا يصاد الإنسان . والإنسان يتحول إلى ذرات وكهارب وموجات لا صلة لها بالأحكام الخلقية . هذا التدين بين القيم البشرية وحياد عالم الموضوعات جزء ، كما رأينا ، من رؤيا البحث .

وقصة « بيت من لحم » (١٩٧١) نموذج آخر لهذا الوعي الإدريسي بوجود قوى حيوية طبيعية - هي في هذه الحالة قوى الحرية الجنسية - تتأني على كل فرد العرف ، ومواضعات المجتمع ، وقوانين الأخلاق إن الأرملة وينها الثلاث يصاحبن جميعا روح الأولى - وهو كفيف وكعب البصر هنا رمز إلى قوى الحرية العمياء التي تعني نفسها من مثوبة الاختيار الخلق . وتتبادل النساء الأربع خاتم الزواج الذي تلبسه الأم ، محافظة على المظاهر ، وكى يكون الزوج الحديد مطمئنا إلى أن صميمته في كل ليلة هي « زوجه وحلاله ورلاله وحاملة خاتمته » . (٣٣) الحجم هنا جسيم عدم اليقين الذي بعشه الأعلى . وثمة مؤامرة صمت بين ساء

أمر لا يتحمله العقل وقطعة لحم عباس بين أسنانه ودماؤه تكاد تصغ كل ما تقع عليه العين سمعت المرأة تخصص شقيها ونهس للواقعة بحوارها : لحم الناس يا بنتي .. التي يدوقه ما يسلاه .. يفصل بعض مشائه ما يفاض إلا عنه .. العلف يارب بعيدك .

سمعتها ورننت في أدنى رنين الكلام الفارغ الذي تسمعه من خالاتنا لسحر منه ولكن لا أعرف لماذا لا تزال تلح علي . (٣٤)

في هذه الدراسة لأثار التعذيب البدني والنمسي على الحلال والصحة معا (وقد كتب سارتر عن هذا الموضوع) يحدث لون من التحول الأسطوري ، هو الذي يجمع القصة مذاقها العبق : إن شوق ، تحت وطأة الألم ، يفقد إنسانيته . والزفيل ، تحت وطأة الخوف والذنب والمرضى ، يتحول من رجل إلى كلب مسرور أو دئب . كذلك المخلوقات التي تراها في أفلام الرعب وقصصه ترق عيناها ، وتنتصب أشواك شعرها ، وتبرز أليافها حين يتصف بالليل ، ويرتفع القمر في كبد السماء ، إنه ضرب من مسح الكائنات - بتعبير أوفيد - أو قل إن الزميل واحد من « مخلوقات كانت رجالا » بتعبير جوركي . وكلام العجوز المارغ في ظاهرة يشتمل على حكمة عميقة وبصيرة ناعمة . هذا نصفت كلماتها بذاكرة الرواى وأصبحت بمثابة لحظة التوير التي تمنح المعنى لكل ما سبقها .

لإدريس قصة أخرى تستمد مادتها من عالم السجون ، وجوها حصري ، واختناق الرضات الإنسانية ورأى أسوارها في قصة « مسروق الخمس » (والعنوان سريالي أشبه بعناوين قصص بعض الكتاب الذين تناولناهم أعلاه) يُنقل الراوى - وهو سجين - من زنزانه إلى زنزانه أخرى تلاصق عبر الحرم ، فلا يفصل بينها إلا جدار سميك . وتثبت هذه الحقيقة حيوية حارقة في بدنه ، بعد طول حرمان من المرأة ، عروج بتصور جازته على الجانب الآخر ، ويمسحها اسم فردوس ، ويرسم له معالم جنسية واضحة ، ويروح يندق على الحائط ليخبرها بوجوده ، وينادىها ويحدثها بطريقة المساجين في التخاطب عبر الجدران وهي « وصع » كسرولة « الطعام الفارغة من ناحية فتحها على الحائط وتقريب الفم من قاعها للتكلم » . ويكون أعظم يوم في حياته عندما يأتيه الجواب : « لم تكن كلمات أو حروف [كذا] وإنما مسروق خمس لا تستطيع تغيير جملة ، نهضت ودكت بحيث استحال إلى أصوات متصلة أو متقطعة ، كالأشياء مرة وكالصغير مرة أخرى » . ويبلغ من تخمس هذا الوهم في ذهن السجين أنه يقضي ليالى حب - عبر الجدار - مع صاحبة الصوت إن أو يحى يوم ينقطع فيه صوتها إلى الأبد . ويستدرج السجين حارسه إلى الكلام فيعرف - وهو لا يكاد يصدق أذنه - أن كل المسحوبات من النساء قد رحلن إلى القناطر منذ شهر ، وأن سكان المعبر المهور « تراجيل » مرة رجالة ، مرة ستات ، تراجيل ، يومين ، أسوع . أسوعين وث وحتك .

ويحم إدريس قصته بقوله

« وكنت أفهقه قهقهة من فقد للعقل ، وفي ألف ناحية جرى عقل يفكر أليس من الخاطر رغم آلام الحب للروعة ألا تكون هناك فردوس مدرة ، بل من يدري ، أليس من الخاطر أن الخمس للمسروق كان خمس

البيت . كلهن فاضحات ، وكلهن متجاهلات ، ربما خجلا ، ربما عجزا عن مواجهة الذات والآخريين بالحقيقة ، ربما لأن لمن مصلحة في استدامة هذا الصمت

وآخر أديب أريد أن أتحدث عنه هو شفيق مغار^(٣٧) الذي عرفته بحياة الأدبية في السنين والسبعينيات مترجما لشوبنهاور ، وبرزت ، ويونسكو ، وآداموف ، ود. ه. لورنس ، ومؤلفا لعدد من لأقاصيص نشرت في صحف ومجلات مصرية وعربية مختلفة ، ولم يجمع بعد بين دفئ كتاب .

يستمد شفيق مغار جزءا كبيرا من رؤياه وصوره وجوهره من الكتاب المقدس بمهذبه القديم والجديد . وعلى من يريد فهمه أن يعكف على التوراة والإنجيل ، إلى جانب أساطير اليونان ، وصرح الميث ، والآداب الأوربية عموما .

في قصة «رؤيا مهنا الطاغوتي»^(٣٨) يتضح الكثير من سمات هذا الكاتب : محاكاة ساخرة تستمد مصداقا من التناقض الكامن بين المظهر والخبير ، بين الأسلوب الخليل والمضمون اللثام ، سخرية من الأخلاقيات المتعارف عليها والتي لا تعدو أن تكون واجهات اجتماعية يمارس الناس من وراءها ردائهم . والقصة فانتاريا بحكمة البناء تتدرج بقلوبها من المادني والمألوف إلى السخري ولشائه والغريب . ولكننا نكتشف أنها ليست إلا دورة الحياة اليومية ، وأن الرعب يمكن بانتظارنا - كما يقول السخري الإنجليزي - حول الركن

في قصة «أولاد الأفامي»^(٣٩) يستعير الكاتب العنوان من قول السيد المسيح : «يا أولاد الأفامي من علمكم أن تمروا من القصب الآن ؟ » لكي يتحدث عن محاضرة حضرها بطله - ويدهي الأستاذ عبد النعيم - فيكون في ذلك هلاكة ، إذ يصرم على تعقب الأستاذ المحاضر كي يسأله عما مضى عليه من أمر المحاضرة ، فيظل يهيم على وجهه في الطرقات «حتى تدهورت صحته ، وسامت سمته ، وأصابه هزال ، ولحقه الخراب ، بانتظر إلى أنه أهل تجارته ، وانحطت مكانته الاجتماعية ، بالنظر إلى أنه لحقه الخراب وبارت تجارته ، وجعلت السيدة زوجته ، لأسباب عديدة ليس أهمها شأنها تنهت مكانته الاجتماعية ، وبنار تجارته ، وقلة المال في يده ، وإهماله لواجباته الشرعية تجاهها ، في معرض بحثه الدؤوب عن الأستاذ المحاضر» .

وقد ارتكب جلال العشري خطأ مهندكا في تعليقه على هذه القصة حين أخذ على شفيق مغار امتلاء أسلوبه بالكليشيات ، غير مدرك أن استخدام مفسود على سبيل التكميم يرثاة اللغة وزيف للتواضعات الاجتماعية^(٤٠) .

في قصة «الآخر»^(٤١) يكتمل الشكل على الساط - إذا استحلنا بصيرا لغوي جيمر - وتوطد نموذج الكاتب : فرد واحد أمين يقف بمفرده في مواجهة الآخريين الذين ترصدتهم إمدادات ضخمه من العادات والأعراف والقواعد المتفق عليها . ليس في القصة علامة ترفيع واحدة وإنما هي سأل واحد متدفق - وإن كانت قبضة الكاتب لا ترفعي عنه لحظة واحدة - ينتهي باعترا بطل عن ذاته ، وإصرار

للناس على شطره إلى قسمين : إن الأصدقاء والمعارف ورملاء العمل والبواب والأب والزوجة والأبناء يكرونه جميعا ويتحالفون عيه

وعن نجد هنا نفس الجو الكابوسي الذي يجده عبد كافيكاو جاء طاهر ، إذ يفقد الراوي هويته ، ويستحيل انكون إلى ملحة من التناقض والرعب والبداهات . إن شفيق مغار - في هذه القصة - كاتب عبقري - وحودي في آن واحد ، البشر - عنده حيوانات مؤدية شهوانية يمكن أن تصدر عنها أكثر الأعمال بعدا عن التوقع . إن «الآخر» عنده هو الجميع لأنه تهديد دائم للذات . وأعين الآخريين التي تراقب وتدين وتامر إنما هي انعكاس لحقيقة الصراع بين الذوات ، أو المباشرة بين هذه الوعي وذلك .

ويشكو محمد محمود عبد الرزاق من أن القصة حامت «كي لو كانت تشرح حالة مرضية عصابية مكانها كتب الطب النفسي وليس فن القصة»^(٤٢) وليس هذا صحيحا ، وإنما شفيق مغار كاتب رمي بصره إلى ما وراء حدود وجودنا اليومي ، وأصل في إحدى المحطات على الرعب الكامن وراء سطح الحياة اليومية . فحمل إنسا بيه عن يوحنا على الشاطئ الآخر . إن فته لا يحل إشكالا ولا يقدم وصفا لمعالجة القضايا - متى كان الفن يعمل ؟ - وإنما هو رصد أمين ومعدب لورصة الإنسان المتأفيرة التي لا حل لها ، ولي يحدى معها إرالة كل اشروع الاجتماعية ، لأنها أصمت من ذلك حدور . ب وضع لإنسان ترجمي ناسيا . وهذا ما يرفض أصحاب التمازل الساذج أن يقررو به . ويكن أبطال شفيق مغار يؤكذونه ويدفعون حياتهم وراحة بالهم ثما له

وموجة كاتبنا - رغم هذا الحس الأسوي - منهوية - فالكاهنة السوداء لها في عالمه دور أكبر من دورها في عالم معاصريه من أمثال الشاروني أو الخراط . وتكتيكه المفضل - كما أسلفنا - هو أن يكتب بأسلوب موضوعات الإنشاء الجحلة الصحية ، وأن يستخدم انكليشيات البالية لكي يسحر منها . انظر مثلا إلى الطريقة التي يبدأ بها قصة «رجل لا يلوي على شيء»^(٤٣) :

أجمع الشراح ، والمفسرون ، وعلماء اللاهوت . والأدباء ، والشعراء ، والفلاسفة ، والمصلحون الاجتماعيون ، ورجال السياسة ، وأهل الرأي ، وعلماء الآثار ، والباحثون الجولوجيون ، وعلماء الأقرباذين منذ بضع سنين على أن الحب شيء مستحب للغاية وخاصة في أوقات الفراغ

ولما كان الأستاذ ربيع رجلا حصبيا محادرا لنفسه يأخذ بالأسهم والأحوط وينأى عن مواطن الشبهات فقد تمعن في كتب الأدب ودواوين الشعراء والأسفار جميعا ووعى حل ناجاه هيب من شروح ، وتفسيرات ، وآراء ، ونظريات ، ورجسم بالعبث . وتأكيذات . ومهيات ، وتصيات ، وتلميحيات

حققه أن الأستاذ ربيع قرأ أيضا في ساعات عشه كتب «كيد النساء» وحكاية وشركا للثك والمصور أم الدواهي «الأن ذلك لم يفت في عهده» ولم يرغب بصره ، ولم يؤثر في سداد ربه ، وصوب حكمة على الأمور ظاهرها وباطنها إلا أشتت التأثير ويسره

ولذلك فإن الأستاذ ربيع عندما التفتي بالست أم رجوات على سلم
بعمارة معد جيرة طويلة غير مجدية قرر أن يجيها حبا شديدا وانصرف
لا يلوى على شيء» .

إن السحرية هنا تنبع من جملة أمور :

١ - من الجمع بين رجال لا صلة بينهم مثل الأدباء ، ورجال
السياسة ، وعلماء الآثار ، الخ

٢ - من أن حشد كل هذا العدد الكبير من الخبراء يوحى بأنهم
سيمكثرون على حل مشكلة كبرى كالسلام العالمي أو حظر الأسلحة
لنووية ، ولكننا نكتشف - بما يشبه الميوط من الذروة - أنهم
اجتمعوا لحل مشكلة شخصية صرف ، بين الإنسان ونفسه أو بينه
وبين فرد آخر - هي الحب .

٣ - من التمسك على منسقة الكتب وما فيها من شروح وتفسيرات
وتأكيدات ومهمات ، الخ .

٤ - من الحرص على ألا يذكر اسم البطل إلا مسبوqa بلقبه «أستاذ»
تأكيدا لوقاره وحفاظة على كرامته رغم أنه مقبل على حافة كبرى
منصيح بكل هذا الوقار .

٥ - من وصفه بأنه رجل «لا يلوى على شيء» ، «أى سفلو حرم
وتعصم» ، لا يعرف التردد . وسرى كيف أن هذا العزم هو الذى
بورده موارد التهلكة .

٦ - من قوله «قرر أن يجيها حبا شديدا» كأنما الحب قرار إرادى وليس
عاطفة تلقائية .

٧ - من قوله «بعد جيرة طويلة غير مجدية» كأنما الجيرة المجدية هي التى
يجب فيها الرجل جوارته المتزوجة ذات الأبناء .

٨ - من محاكاة الأسلوب العربى الجزل ، مدعى الحكمة : ويأخذ
بالأسلم والأحوط وينأى عن مواطن الشبهات .

وقصة «يونان»^(١) ، كما يدل عنوانها ، مستوحاة من سفر يونان فى
التوراة ، أو نبى الله يونس كما يسميه القرآن الكريم . تبدأ القصة فى
التوراة هكذا : «وصار قول الرب إلى يونان بن أمثاي قائلا : قم اذهب
إلى بيبوى المدينة العظيمة وناد عليها لأنه قد صعد شرهم أمامى» . ولكن
يونان يحاول الفرار من هذا التكليف الإلهى فيحرم من يافا على ظهر سفينة
متجهة إلى مدينة أخرى ، وتنب عاصفة شديدة ، فيقرر الملاحون أن
يقترعوا بحررها من على ظهر السفينة هو نسيب البلية ، وتقع القرعة على
يونان . ولا يجد الملاحون بدا من أن يطرحوه فى البحر فيبطله حوت
ويظل بحومه ثلاثة أيام وثلاث ليال . ويضرب يونان إلى الله أن يعمر له
ذنبه ، فيقذفه الحوت إلى البحر ويخفى يونان إلى مدينة بيبوى حيث
يسعد أهدى إلى التوبة والإنابة إلى رب العالمين . فيستجيرون لدعوته ،
ويقلعون عن عيهم ، ومن ثم يرفع الله عنهم غضبه . ويخرج يونان من
بيبوى ، ويجلس شرق المدينة ، فيرسل الله بقفلية ترزع فوقه لتكون ظلا
على رأسه ، بقية حرارة الشمس . ولكن دودة جاحت عند طلوع الفجر

فى الفد صيرت اليقطينة . وعند طلوع الشمس أعد الله ريحا شرقية حارة
صيرت الشمس على رأس يونان ، قدبل ، ونهى الموت لفرط شفاته
وهنا قال له الرب ، وق قومه مغرى القصة : «أنت أشعقت على
اليقطينة التى لم تعب فيها ولا ربيها ، أهلا أشعق أنا على لينوى المدينة
العظيمة التى يوجد فيها أكثر من اثنتى عشرة ربوة من الناس الذين
لا يعرفون بينهم من شياهم ، وبهاهم كثيرة» .

هذه هي القصة التى استوحاها شفيق مقار . لقد جعل يونان بطل
قصة عصرية تبرز اعترااب الإنسان فى العالم ، على نحو ما نجد فى أدب
الوجوديين ، وفى مسرح البعث عند بيكيت ويوسكو وغيرهما . حين
يستيقظ يونان ذات صباح ، بعد نوم ثقيل ، يجد رجلا غريبا جاثما على
أنفاسه يطلب منه أن يفاقر البيت ، إذ لا أحد يريد فيه . وقبل أن ينهض
يونان هوية هذا الرجل يدخل أبوه الذى يبدو متفقا مع الرجل فى الرأى
فيجرده من حافظة نقوده ، ويحاول أن يجرده من سترته ولبعضه وحذائه
وربطه عنقه ، فلما يقاومه يونان يحار بالصراخ إلى الله : «آه يارب ! لن
نهلك كلنا من أجل روح هذا الإنسان ، ولا نجعل علينا دمه ، لأنك
صليت كما شئت» . ويطرح يونان من النافذة إلى الشارع ، حيث يرى أمه
فى نافذة محندتها تخارس الحب مع الرجل الغريب الذى أبقظه .

هذه هي أول محنة يتعرض لها يونس . إنه أشبه بحريجور ساما ، بطل
كافكا الذى يستيقظ ذات صباح فيجد نفسه حشرة مفردة مضوية على
ظهرها يشأز منها أبوه وأمه وإخوته . وثائق محنة الثابتة حين يود عفى
بتناول فيه إبطاره ، وبصالح من شأنه فى دورة المياه ، ويتنازع صحيفة
يأخذ فى مطالعتها ، وهو يأكل ، حتى يحين موعد دهايه إلى عمله ،
فيلاحظ وهو متدهش أن صاحب المقهى والنادل يتهاوسان عنه ولا
يريدانه أن يبق دليقة واحدة .

وفى الأتوبيس يتجبه الركاب ، ويتجاهله المحصل ، ويستدير
السائق ناظرا إليه ، ثم يعطيه - بعد أن هجر الركاب العربى - مظهروا
مغلقة ، فإذا به «إندار رسمى موجه إليه بالامتناع نهائيا عن ركوب
سيارات الأتوبيس ، ومركبات الترام ، وقطارات المترو ، وقطارات
السكة الحديدية ، وسيارات التاكسى والرميس والقل ، لأى سبب
من الأسباب ، ونحت أى ظرف من الظروف ، نظرا للمساءة التى نجم
عنها طرده من بيت أسرته ، مما يحشى منه على أخلاق ركاب المواصلات
العامة وعماها» . إنه الموقف الكافكاوى مرة أخرى : موقف يورف لك
الذى يصحو ذات صباح ليجد نفسه منها بحرمة خامسة لم يرتكبها .

وحين يدخل يونان مكان عمله يجد غرفة عارية من الأثاث ، وقد
استغنت اللفات ، وخطت محلها أوراق بيضاء صلبا شتائم بدنية
ويستدعيه المدير فيخبره أنه مطلوب لتحقيق عد ، ثم يطلب منه ألا
يعود إلى العمل مرة أخرى .

ولا يعود ليونان مأوى سوى الخلاء فيجلس تحت بقفلية بعث بها
إليه الرب ، ولكن دودة تضربها . وقرب المساء يوقظه رجل عربص فى
جلباب ، ويقتاده إلى بيت مهجور فى أطراف المدينة ، به امرأة تعلق
الهاب عليه بالفتاح والرتاج ، ونهم ضمنا أنها تعد للإعدام صباح

أحمد ، بيما سغمس أهل البيت - المرأة ، والرجل ذو الجلاب ، والرجل
الذى أيقظه في الصباح ، والمدير - في الحس ولعب الورق والشراب
والشواء تاركين يونان تحت .

إن الرؤية هنا حبة عميقة التناغم فالأحداث تجري بغير منطق ولا
رابط ، والبطل مهجور لا يحب أحد ، والآخرون قوة معادية قاسية
مدمرة ، يستعين الكاتب على إبراز هذا كله بمد الخيوط بين يونان القديم
ويونان الحديث ، وإيراد مقتطفات من التوراة بعد تطويعها للخدمة
الموقف الجديد .

وأخيرا نتوقف عند قصة « لا يبقى حذر من قتل »^(١٠) حيث نجح
المصائب بالأستاذ شهاب نتيجة حادث صغير ما كان بطن أن يؤدي إلى
كل هذه النتائج الجسام ، ولكن هكذا تجري الأمور . إن الأستاذ شهاب
ينجذب إلى مؤخرة امرأة في الطريق

« وجد نفسه وجها لوجه ، إن صبح التعبير ، مع حيز عظيم كان في
تلك اللحظة بالذات يعبر الطريق العام غير هباب ولا وجل فيشوش
وراء المرأة ، بتلك الصورة المتناهة ، بيضا المدببة - وذلك ما لا يختلف فيه
اثنان من أهل الرأي - تخرج بالأعجاز من مخلف الأشكال والأحجام
والأعمار والألوان إذا ما أخذنا في الحسبان ما تكتسبه من بلبع الألوان
وما تتحل به من ثمين الطنافس والرياش . ولكن الأستاذ شهاب
لا يتمكن من متابعة المعجز حتى النهاية » بالنظر إلى لما لوحظ عن ذنب
المعجز على الحركة قلما في نشاط وتصميم كانا محل إعجاب الكافة .

بعد الكاتب هنا إلى نقل صفات الأحياء إلى الجاهل « نزل إلى أجزاء
من الجسم البشري ليست يقينا من مراكز الوحي ، إن المعجز يعبر الطريق
« غير هباب ولا وجل » وهو يتحل به « ثمين الطنافس والرياش » كأنه
حائط أو أرضية : والدأب الذي يشق به طريقه في زحمة الطرقات
« محل إعجاب الكافة »

إن شفيق مقار - الذي لا تكاد تعرفه جمهرة القراء - ملك عفا
حلاقا من أعلى طرار ، ولغته لمة حية في قلب موكب المرفى الذي يمثله
أغلب قصاصينا . وهو يستحق أن يقف بلا جدال في الصف الأول بين
أدباء العبث ، خاصة بعد أن تجمع ألقاصيصه ، ورواياته الحب والكلاب

(وقد قرأنا مرقومة على الآلة الكاتبة) ، ومقالاته النقدية المتناثرة في
بطون الدوريات ، وتطرح للنقاش النقدي على نطاق واسع .

- ٣ -

حالت التجربة العبثية في القصة القصيرة ، شأن كل من تجريبي ، من
صداقة الأولياء وعدواة الخصوم على السواء . فمن ناحية يجد في العبث ما
يعزى بالانزلاق إلى انعدام الشكل ، ونقص البناء ، وغيب الروابط ،
وهي مزالق وقع فيها كثيرون من شباب الأدباء ، حتى يمكن القول إنه
لقاء كل قصصه عبثية ناجمة تولد خمس محاولات محبسة ، أو
مبسرة ، أو شائبة . وعلى الجانب المقابل نلاحظ العيب أصحاب
الاتجاهات التقليدية - ممن تربت أذواقهم على تشيكوف وموباسان - كما
ناعه دعاة الانترام من ماركسين وغيرهم . ويورد يوسف الشاروني في
ختام كتابه اللامعقول في الأدب المعاصر قائمة بمن ناهضوا أدب العبث
في بلادنا ، فإذا بها تجري رجالاً من قامة العقاد وزكي نجيب محمود ،
وقواد زكريا ، وأنور المعداوي ، وكلهم رجال يحسن المرء صفا إذا هو
فكر مرتين قبل أن يقدم على مخالفتهم . لكن الحساسية العبثية قد واصلت
إبداعها في مجال القصة القصيرة ، رغم هذه الاعتراضات ، والأرجح
أنها ستظل تفعل ، ما بق الوضع الإنساني على ما هو عليه ، وما ظلت
الإشكالات التي يطرحها هذا الوضع قائمة ، وتناقضاته غير مرفوعة .

والرأي عندنا - إذ نحن أقرب إلى المحافظة في التجديد - أن خير
ألوان القصة العبثية هو ما كان مفتحا على المستوى الواقعي المحض ،
وحاملا في تضاعفه دلالات أخرى رمزية يدركها القارئ بعيد النظر .
على هذا النحو يتم التوفيق بين متطلبات العقل وحاجات الخيال ،
ويشقق التوازن بين الطاقة الخلاقية وكوابح المنطق . ومن هنا كان
انحيازنا لنوع العبثية التي يمثلها أمثال بهاء طاهر واعتراضنا على عبثية
حافظ وجب ومن جرى همراه . ويبقى - في النهاية - أن الفن مغامرة
مفتوحة لا تعرف أفقا تنتهي عنده ، وأن التجريب حاجة مشروعة من
حاجات الفنان الخالق في كل عصر ، ومن ثم كان وجوب الترحيب بكل
اقتحام فني جديد ، حتى لو أثبتت التجربة بهلوانه ، أو انتهى إلى طريق
مسلود .

• هوامش

(١) جان بول سارتر : أدباء محاصرون ، ترجمة جورج طرايشي ، منشورات دار الآداب ،
بيروت ، فبراير ١٩٦٥ ، ص : ٥٦ .

(٢) عبد القادر مكاوي ، أمير كاسي . محاولة لقراءة فكره الفلسفي ، دار المعارف
بمصر ، ١٩٦٤ ، ص : ١٩ .

(٣) غورية ميخائيل ، سوري كوكجورد ليو طوحودية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ ،
ص : ٧٣ .

(٤) نجيب بدي ، يسكالي ، دار المعارف ، ص : ١٩٧ .

(٥) نقه ، ص : ٢٠٧ .

(٦) نقه ، ص : ٢١٠ .

(٧) غورية ميخائيل ، سوري كوكجورد ، ص : ١٣٧ .

(٨) قواد كامل ، فلاح وجديون ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ص : ٢٨ - ٢٩ .

(٩) فرانس كافكا ، القصة ، ترجمة د . مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي للطباعة
والنشر ، القاهرة ، ص : ١٤ .

(١٠) قرأت كافكا ، أمام القانون ، ترجمة محمد عبد الله الشفيق ، مجلة الأدب (مايو
١٩٥٩) ص : ٨٧ - ٩٣ .

(١١) القصة الوجودية عند كافكا ، ترجمة أحمد عصام الدين ، مجلة القصة (أبسطر
١٩٦٥) ، ص : ٨٤ - ٨٩ .

(١٢) إ . م . فروست ، رحلة إلى الهند ، ترجمة د . عز الدين اسماعيل ، مكتبة النهضة
القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص : ٢١٧ - ٢١٨ ، ٢٢٠ - ٢٢١ .

(١٣) إرنست همنجواي ، حياة فرانسيس ماكومير القصيرة المحببة ونقص أخرى ، مجلة
بجورن ، ١٩٦٦ ، ص : ٦٨ - ٧٢ .

- (٢٩١) عات حبا - لأحمد شلبي - دلائع - جهات - جاليز ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ص ١٢٠
- (٣٠٠) حب محب - حسن الحور - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٦٩ - ص ٤ - ١
- (٣١) حب محب - د. محمد مكتبة مصر القاهرة ١٩٦٣ ص ٩٣
- (٣٢) حب - ص ٢١٣
- (٣٣) د. يوسف إدريس - العسكري الأسود - مجلة الكتاب (يونيو ١٩٦١) ص ١٨٧
- (٣٤) د. يوسف إدريس - القناعة - دار العودة - بيروت - ص ٥٨
- (٣٥) د. يوسف إدريس - بيت من لحم - عالم الكتب - ١٩٧١ - ص ٧٢
- (٣٦) حب - ص ١٣
- (٣٧) استحدثت في هذا الجزء الخاص بشقيق معاصر من ملاحظات لي حول هذا الكتاب سبق نشرها في ثلاثة أعداد من مجلة القصة الأسبوعية، ١٤ يونيو ١٩٧٤ - ١٣ يوليو ١٩٧٥ - ٢٠ يوليو ١٩٧٥ مع بيانات وتقييمات
- (٣٨) شقيق مفار - أوليا مهنا الطاعوطي - جاليز ٦٨ (أكتوبر ١٩٦٩) ص ٢٤ - ٣١
- (٣٩) شقيق مفار - أولاد الأفاعي - في كتاب قصص قصيرة المجموعة الثانية - سلسلة كتاب معاصرة، القاهرة - ١٩٦٩ - ص ١٧١ - ١٨٠
- (٤٠) جلال المشوي - معاصرة على القصة المصرية - ارجع السابق - ص ٢٢٩
- (٤١) شقيق مفار - الآخر - مجلة نادي القصة (أبريل ١٩٧٠) ص ٦٩ - ٧٣
- (٤٢) محمد محمود عبد الرزاق - دعاء جديدة في نادي القصة - مجلة نادي القصة (يونيو ١٩٧٠) ص ٧١
- (٤٣) شقيق مفار - أرجل لا بلوى على شيء - جريدة المساء (٢١ يوليو ١٩٧٠)
- (٤٤) شقيق مفار - يوتاه - مجلة المظلة (مايو ١٩٧١) ص ٨٢ - ٩٣
- (٤٥) شقيق مفار - ولا ينسى سحر من لفره - مجلة الزهور (مارس ١٩٧٣) ص ٢١ - ٢٨

- (٤٦) البير كامي - اسطورة سيد - ترجمه عبد اسم نخوي - مطبعة الشرق - القاهرة ص ١١٨
- (٤٧) البير كامي - مقالات ومذكرات مختارة - الترجمة الإنجليزية لعلي نودي - مطبعة سحر - ١٩٧٩ - ص ١٦٩
- (٤٨) د. عبد القادر مكي - البير كامي - ص ٧١
- (٤٩) سارر - أدباء معاصرون - ترجمة جورج طرابيشي - ص ١٧٤
- (٥٠) جلال بول سارر - قصص سارر - ترجمة د. سهيل إدريس - منشورات دار الآداب - بيروت - سبتمبر ١٩٦٥ - ص ٥ - ٣٣
- (٥١) حب - ص ٧١ - ٩٢
- (٥٢) سارر - الأبدى القصة - ترجمة سهيل إدريس وإميل شويري - دار العلم للملايين - بيروت - مايو ١٩٥٩ - ص ١٥٧
- (٥٣) سارر - القيان - ترجمة د. سهيل إدريس - منشورات دار الآداب - بيروت - يوليو ١٩٦٤ - ص ٣٢ - ١٧٩ - ١٩١
- (٥٤) إبراهيم الحارثي - إبراهيم الكاتب - مطبوعات دار الشعب بالقاهرة - ١٩٧٠ - ص ٢٨٥ - ٢٨٤
- (٥٥) أحمد يوسف الدروني - نشر القصص بئر الذهب في مظلة هلال مقبول في أدبنا معاصر - مجلة المظلة (أبريل ١٩٦٥) ص ٤١ - ٥٢ ويذكر نقاري، فراعنة في التعرف على المزيه أن يرجع إلى كتاب الشارون اللا مقبول في الأدب المعاصر - مجلة المدة للتأليف والنشر - مجلة ملكية القافية - ١٥ أكتوبر ١٩٦٩
- (٥٦) محمد حافظ وجب - أصابع الشعر - مجلة القصة (يونيو ١٩٦٥) ص ٧٨
- (٥٧) صلاح عبد الصبور - شجر الليل - دار الوطن العربي للطباعة والنشر - أبريل ١٩٧٢ - ص ٤٣
- (٥٨) إبراهيم منصور - اليوم ٢٤ ساعة - جاليز ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ص ١٢٠
- (٥٩) إبراهيم عبد الغاني - تقارير شاميه ونهاليه عن بعض الحالات الخطرة - جاليز ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ص ٩ - ١٥
- (٦٠) بي. طاهر - الخطوبة والحسن أخرى - مطبوعات المطبعة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢ - ص ٧

بسم الله الرحمن الرحيم



تأسست في ١٩٣٨

دار نخشة طبع

للطباعة والنشر

محمد ومحمد إبراهيم وشركاهم

تقدم لقراءها مختارات من فنون المسرح

- في الكتاب المسرحي
- المسرح الخفي
- أعداد المسائل
- الرواية الأدبية
- في إسبانيا وسكوف
- مصرحت الفصل الواحد
- سد السائق لاسر

ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أباظة

- ترجمه دربي حب ١٨٠ و
- ترجمه د. داود حلمي ٧٥ و
- ترجمه د. زكي الصباوي ١٧٥ و
- ترجمه اسعد حلم ٧٥ و
- خلى مصطفى امير ٥٠ و
- ترجمه محمد عوض ٥٠ و
- ترجمه صلاح عبد الصبور ٣٥ و

- شريس من ذهب وخامس ١٢٥ و
- حب من السماء ١٢٥ و

ومن مؤلفات الدكتور

محمد مندور

- في المسرح المصري المعاصر ٧٥ و
- مسرقيات شوق (٣ حلقا) ١٥٠ و
- مسرح بلقيس الحكيم ١٠٠ و
- المسرح العالمي ٧٥ و
- المسرح البري ٥٠ و
- في الأدب والنقد ٥٠ و
- الأدب والفن ١٢٥ و
- الأدب ومناهجه ٧٥ و
- النقد والنقاد والمعاصرون ١٢٥ و

تليفون ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٤٨٣٧
تلفاكس ٩٢٨١٥
طريق دار القبة

سجل تجاري ١٢٠٤٢٨
سجل مهنين ٢١٨٥
سجل نقاي ٣١

١٨ شارع كامل عدوي بالقاهرة - القاهرة

القصة القصيرة

في الخليج العربي

والجزيرة العربية

نشأتها وقضاياها الاجتماعية

٢١

مناقشة القصة القصيرة :

ليس بالإمكان تحديد وقت مقدم نشأة القصة ككل من الفنون الأدبية في منطقة الخليج والجزيرة العربية أكثر قديما من بداية هذا القرن ، فهذا الفن الأدبي ارتبطت نشأته بعوامل عديدة برزت كميات تطور في مجتمع الخليج بعد الحرب العالمية الأولى ، وتركزت في جوانب بعضها دون غيرها ويمكن إيجاز هذه العوامل فيما يلي :

ازدياد طقات المتعلمين في المجتمعات الخليجية والحجازية ، بسبب قيام المؤسسات التعليمية الأولية (المدارس) في مطلع هذا القرن ، فقد كان التعليم في السابق يعتمد على نظام الكتائب (المطرح) ، ولم يعرف المتعلقة التعليم النظامي إلا من فترة وجيزة ، فعند مراجعة المعلومات التي بين أيدينا عن التعليم في المملكة العربية السعودية نجد أنها معلومات قليلة ، كما أنها تؤكد أن التعليم اتجه انجها دينيا محالفا . وأن المدارس التي أنشأها السلطان قابضى وسلطان البنغال غياث الدين ، كانت مدارس لا تعلم سوى العلوم الدينية والشرعية ، فلما دخلت السعودية ضمن الإمبراطورية العثمانية وانضت الأتراك إلى إنشاء المدارس ، حرصوا على أن تكون لغة التدريس بها اللغة التركية ، مما جعل الناس يلقون على ذلك ، وأن غرض الأتراك من إنشاء هذه المدارس تركيز أبناء العرب ، ومعنى ذلك أن الجزيرة العربية ظلت محرومة من التعليم المثل المتعلم إلى أن قامت الدولة السعودية الأولى ، التي ظلت هي الأخرى تتبع الطريقة التقليدية في التعليم ، وهي استخدام المدرسين الخصوصيين ، وعقد حلقات العلم في دور الأمراء والوزراء ..

إلى أن دخلت المملكة العربية السعودية إلى العصر الحديث في الدولة الثانية ، حيث أخذ الملك عبد العزيز بن سعود يعنى بإنشاء المدارس واستخدام المدرسين ، وهي مدارس لم تكن مخصصة للعلوم الدينية وحدها وإنما تجاوزتها إلى العلوم المدنية . ومن أيام هذا العاهل السعودي بدأت الجزيرة العربية تدخل إلى العصر الحديث بالمعنى الصحيح ، ولعل في هذه النشأة ما يفسر ما غلب على أبناء الجزيرة العربية فترة طويلة من معتقدات وتقاليد تبجل وتعظم من شأن المشعوذين وأدعياء الدين ، الذين يدعون قدرتهم على حل المشكلات التي تواجه أبنائها .

نورية الرومي

أما في الكويت فأول مدرسة نظامية أنشئت فيها هي المدرسة «الباركية» عام ١٩١١ - ١٩١٢ م.

وبعدها أنست المدرسة «الأحمدية» عام ١٩٢١^(٦). وقد وفرت هاتان المدرستان لأبناء الكويت لأول مرة في تاريخهم أن يتلقوا تعليماً نظامياً، وكان لذلك أثره في نشأة فئة المعلمين الذين أحدثوا حركة تعليمية وأدبية في الكويت، بفضل حماسهم للعلم من ناحية، وتوافر ظروف الحديدة لتحصيله من ناحية أخرى. وترجع بداية التعليم النظامي في البحرين إلى سنة ١٩١٩، وذلك بتأسيس مدرسة «الهداية» الخليفية^(٧). حيث جاءت هذه المدرسة خطوة معززة لحبل المعلمين، لذين أكملوا تعليمهم في «مدرسة الشيخ أحمد بن مهزج الدبية» التي أسسها عام ١٨٨٧ م. في المنامة^(٨). أما في قطر فقد تأخر التعليم النظامي، الذي كان قد انتشر في بلدان منطقة الخليج والجزيرة العربية الأخرى، فمن المعروف أن «أول مدرسة نظامية أنشئت في قطر هي المدرسة التي أنشئت عام ١٩٥١ م، وكانت تضم ٢٤٠ طالباً وبها ستة مدرسين»^(٩).

أما نشأة التعليم في دولة الإمارات العربية، فيعود إلى «أول مدرسة أنشئت في إمارة الشارقة» أنشأها علي بن حمود وهو من وجهاء الشارقة، عام ١٩١٦، وجعل منها قسماً داخلياً يتلقى عليه من حصانه الخاص، ولقد أنجبت المدرسة كثيرين من أهل العلم، وكان من نظامها الذي درجت عليه، أنه عندما ينهى الطالب فيها المرحلة الأولى من دراسته ويرغب في الانتماء إلى خارج الشارقة للاستزادة، يبعثه صاحبها إلى قصر آل ثعلب مرشد من العلم على يد قاضيها الشيخ محمد عبد العزيز طامع. ولقد أفضلت المدرسة المذكورة أبوابها عام ١٩٣٤ م. ولكنها استطاعت أن تخرج شيئاً طامعاً أكفأ في مجال القضاء والتعليم. أما مدرسو تلك المدرسة فكان منهم الشيخ عبد العزيز بن علي الكوي، والشيخ عبد الله بن عبد العزيز السلطان النجدي^(١٠).

وكان لهذه البدايات التعليمية نتيجة مهمة، إذ ساعدت على ظهور طائفة من المعلمين الذين سحوا إلى إكمال تعليمهم في مدارس الأقطار العربية، وكتبها الهبيلة بالمنطقة، فكانت البعثات إلى لبنان والعراق وسوريا، ومصر، وهو ما ترك أكبر الأثر على مستقبل الثقافة في المنطقة، إذ أخذت هذه الفئة تمارس ضرورياً من النشاط الثقافي والفكري الإبداعي، مدى تمثل آداب في القصيدة، والمقالة، والقصة، رغم ما كان يتسم به هذا النشاط الأدبي من صالة القيمة الفنية، وقد أتاحت وسائل النشر - الخورة آنذاك من صحف ومجلات - وسيلة لإداعة هذا النشاط الأدبي الجديد.

ولا يمكن تجاهل التأثير الثقافي الذي أوجده وصول الصحف العربية، في أواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى المنطقة الخليجية مثل: «الأهرام»، «المقتطف»، «والهلال» و«المنار»، و«العروة الوثقى»، التي كانت تصل إلى أقطار الخليج العربي، منذ أعقابها الأولى من طريق تجار القلوة البحرينيين القادمين من الهند، وعن طريق بعض المعلمين الأوائل القادمين من الحجاز أو العراق. وقد بدأ بعض المعلمين والمثقفين في هذا المنطقة بمراعاة هذه

الصحف قبل مطلع القرن العشرين، وكانت رسائلهم بمثابة نشاط أدبي وثقافي آخر، تميزت به تلك الفترة التي سبقت عام ١٩٠٠ م، كما أن ما نشره تلك الصحف من فنون الأدب والفكر، في أشكالها المختلفة ومنها القصة، كان يؤثر بهذا القدر أو ذاك، على اتجاهات الكتابة لدى الشباب المتعلم في منطقة الخليج.

ومن العوامل المساعدة أيضاً على النهضة الثقافية، ظهور الصحف والمجلات، خلال الربع الأول من القرن الثاني ١٩٠٠ - ١٩٢٥ م، بصيغتها المعروفة في المنطقة، وتركزها في الحجاز ثم في الكويت والبحرين في وقت متأخر، وبشكل حديث في الإمارات ومصر.

ف«الصحافة في السعودية - مثلاً - مرت بمرحلتين..»

المرحلة الأولى: صحافة ما قبل توحيد البلاد، بقيادة الملك عبد العزيز آل سعود. وقد كانت في الحجاز - قبل غيرها من مناطق البلاد - لأن المناطق الأخرى كالإحساء ومجد وعسير وحائل... بخ كان يسيطر عليها الجهل. أما الحجاز فقد كان له من سميزات تساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى.

وأهم صحف هذه المرحلة: «الحجاز» و«شمس الحقيقة» بمكة، و«الإصلاح الحجازي» و«الرقيب» بمكة، و«النبلة» و«الفلاح» بمكة، و«بريد الحجاز» و«الجنة الزراعية».

أما المرحلة الثانية: فهي المرحلة التي عاشها الصحافة بعد توحيد البلاد، وفي هذه المرحلة بدأت الصحافة في التطور، وقد مرت أيضاً بتجربتين..

الأولى: عهد الصحافة الفردية

والثانية: عهد صحافة المؤسسات^(١١)

أما في الكويت، فكانت مجلة «الكويت» مؤسسها عبد العزيز الرشيد والصادرة في عام ١٩٢٨ م، أول مجلة كويتية، وقد كانت تنبع في العراق^(١٢)، وتلتها مجلة «البعثة» في نهاية عام ١٩٤٦ م، وكان يصدرها أبناء الكويت الذين كانوا يتلقون تعليمهم في مصر^(١٣).

وبعد مرور ما يقرب من عشر سنوات من صدور أول مجلة كويتية صدرت في البحرين «جريدة البحرين» وذلك في شهر مارس من عام ١٩٣٩ م. وقد أصدرها عبد الله الزائد، وهو من رواد النهضة الأدبية في البحرين^(١٤).

وقد احتضنت «جريدة البحرين» بالفنون الأدبية الحديثة كالقصة القصيرة وغيرها، إذ لم تكن ظروف الصحف السعودية المتقدمة تسمح بشر مثل هذه الفنون، خصوصاً صحف مرحلة ما قبل توحيد البلاد، أما مجلة «الكويت»، فلم يشرفها سوى قصة واحدة، وكانت من أوائل القصص الكويتية المنشورة في الصحف والمجلات الكويتية، هذه القصة كتبها الشاعر «حالك الفرج» بعنوان «ميرة»، وقد نشرت في العدد السادس والسابع من المجلة، لشهرى جادى الآخر ورجب سنة ١٣٤٩ هـ، المجلد الثاني: ٢٠٨ - ٢١٨. وفي ذلك ما يجانب ما ذهب إليه محمد حسن عبد الله، من أن «أول قصة نشرت في الصحافة

الكويتية . وهي أول قصة كويتية أيضا ، حملها العدد الرابع من مجلة البعث - مارس - ١٩٤٧ م . ومعنى بها « بين الماء والسماء » وهي بقلم « ولد عريب » وهو الاسم الفني لخالد خلف .^(١١)

ومخالف أيضا ما ينقله عنه إسماعيل همد إسماعيل في كتابه يقول^(١٢)

« عبد العزيز الرشيد كان أول من سعى لإصدار مجلة كويتية ، وقد أصدرها باسم « الكويت » عام ١٩٢٨ م ، ولو سحبت لنا الفرصة ، وتصعبنا أعداد تلك المجلة لما صادفنا أية قصة ... فكان أن طالعنا البعث في شهر مارس سنة ١٩٤٧ م . فأوب قصة كويتية ، وكانت تحت عنوان « بين الماء والسماء » وهي بقلم « ولد عريب » وهو الاسم الفني لخالد خلف . وكذلك عمر محمد مصطفى الطالب^(١٣) .

وكان سليمان الشطي ، أول من قال بتأخر نشوء القصة إلى الأربعينات ، وذلك في مقدمة مجموعته « الصوت الخافت »^(١٤) ، فمر الثابت كما رأيت أن الكويت عرفت الفن القصصي قبل هذا التاريخ في سنة ١٩٢٨ م ، وهي القصة التي سولها هنا شيئا من العناية لأهميتها التاريخية .

م فطر والإمارات العربية فلم تعرف الصحافة إلا في وقت قريب جدا لغياب العوامل المؤثرة في تطور الحياة الثقافية كالإعلام مثلًا . فظهرت الصحافة في أواخر الستينيات ، أي في عام ١٩٦٩ م . حيث صدرت أول مجلة قطرية هي « مجلة العروبة » ، التي أصدرها عبد الله حسين صفة ، وكان الطابع المالي عليها ، أنها مجلة أسبوعية اجتماعية ، أما مجال الأدب فقد كان ضعيفا^(١٥)

وهذه الصحافة قد كانت وسيلة اتصال ، مارس فيها المتعلمون والمتقنون نشاطهم الثقافي والفكري ، ووجدت فيها فتوحهم الأدبية ، ومنها « قصة القصيرة » ، مهالا للظهور

وعلى الرغم من أن النشاط الصحفي الزائد في المنطقة كان يعتمد على المقالة المباشرة والقصيدة الشعرية ، في التعبير عن أفكاره ومناهجه ، ويركز على نشر الرسائل ، وسير الأولين . والأشجار كوسائل ثقافية لتحقيق عملية الإصلاح الاجتماعي التي كان يغوضها ، فإنه لم يجل من محاولات أولى ، تكاد تكون مقصورة على أفراد قلائل ، كانت تحاول إيجاد صيغ أخرى ، للتعبير عن الأفكار مثل : القصة ، والمسرحية ، من خلال الصحف والمجلات الأولى في منطقة الخليج والحريرة العربية

وم تكن تلك الصيغ بأحد مكابها بين صور التعبير في المنطقة . إذ إنها كانت محصورة لدى قلة ، إلا أنها لم تبقى على هذا الحال في الربع الثاني من هذا القرن ، ففي الفترة من ١٩٢٥ - ١٩٥٠ ، تطورت بشكل واضح عوامل الثقافة في المنطقة ، وتجدد ذلك في ازدياد مثاث لتعميم ، وظهور الصحافة ، كما رأينا بوسائل النشر مثل وجود المطبعة الأولى في منطقة الخليج ، وهي التي أنشأها عبد الله الزائد ، في البحرين ، عندما أنشأ جريدة البحرين عام ١٩٣٩ م^(١٦)

واقترنت عوامل التطور الثقافي هذه ، بظهور نشاطات اجتماعية أخرى مثل : قيام النوادي الأدبية ، كالثقافي الأدبي الذي تأسس في

الكويت عام ١٩٢٤ م^(١٧) ، وبعد فترة قصيرة . تأسس نادي آخر في البحرين بالاسم نفسه . كما تأسست الجمعية الثقافية ، وقد عبر كلا الناديين عن مرحلة ثقافية مشتركة ، تمر بها البحرين والكويت ، حيث ضم كلا الناديين الحبة المثقفة في البلاد وهما بطور واحد في إنعاش الرصح الثقافي ، ونشر الوعي عن طريق الندوات . وإلقاء الخطب ، واستقبال الأدباء والفكرين الذين يزورون البلاد . ونسهيين تفرقة للصحف العربية الصادرة من مصر وبيروت والعراق . الأمر الذي ساعد

على نشر الأفكار اليسارية الرجيحة في بلاد لعرب . وخاصة ما ينص بالفكر القومي والبرعة الوطنية . ونصهيم لاجتماعية التقدمية التي قربت بين كتاب القصة القصيرة وبين المحدثات بوقية بشكل المجتمع^(١٨) . مما كان له أثر في سعي المثقفين في تحريك أشكاف أدبية أخرى . إلى حاسر المقالة ، والدراسة . والشعر . فظهر قصاصون كان ضم فصل الريادة في هذا المجال نذكر منهم في السعودية مثلا أحمد السباعي ، وحامد النميري . وحسين عرب . وعبد الله عبد الحجاز

وفي الكويت أمثال : خالد الفرج ، وفهد الدويري . وفاصل خلف . ومخالد الغريبي . وفرحان راشد الفرحان ، وأحمد لعدواني . وعبد العزيز محمود ، وعلى زكريا الأنصاري ، ومحمد الرجيب ، وحامد الفطامي ، وعقوب عبد العزيز ، ومحمد مساعد الصالح ، ويوسف الشامي . وخبباء هاشم . وعبد الوهاب عبد العفري

وفي البحرين : عبد الله الزائد ، وأحمد كمال . ومورة الزائد . ومحمود يوسف . وعلى ميار . وعبد العزيز بن محمد آل خليفة . وفزاد عبيد وغيرهم .

وبعد مراجعتنا لأبرز أعمال هؤلاء الرواد ، نجد أن محاولاتهم القصصية الرائدة كانت تنبني الأفكار الإصلاحية ضد وضع اجتماعي عارق في الجهل . ومجتمع تتحكم فيه المفاهيم المتحلفة في العلاقات . وحسد ثقافي تقوم على الخرافة الاجتماعية . في جانب تسبب أمراض كثيرة على البيئة الاجتماعية . في أن المحركات يشكك من هوم قصة لدى هؤلاء الرواد . فالمحرك مصدر يرق في المجتمع في منطقة تدرك . وكانت علاقاته مع الإنسان الخليجي علاقة « درمية » بالمعنى المروني . فهو السيد الحار في عموامه . وهو السيد خراج أمام بصير سحر الخليجي

ولذلك كان للبحر تأثير كبير على الإنسان ، والأسرة . والعلاقات . والمفاهيم السائدة آنذاك وهذا كان موضوعا فصب رئيس . لدى القصصيين الأوائل حيث نجد أنصاف قصصهم بوجهه ككند ، ولم معقود بين الضبعة وبين الإنسان في خليج

كما أن هذه المحاولات القصصية الأولى . همدت إلى توصيف مدهم اندسة في هذا الفن وإعطاء عطاء ديني للأفكار . وهي تصدي لمساوية الله الاجتماعية

وعلى هذا الأساس . يمكننا أن نحدد أواخر العشرينيات . وبداية الثلاثينيات . سريظ ظهور النتاج القصصي الرائد في منطقة الخليج والحريرة العربية . حيث تمكن القصور على تمادح قصصية واضحة في

سألتها فدى أدباء الكويت ، ونغم ساطقة بناتها الفنى ، إذا طبقا عليها أسس وقواعد النقد الأدبى لهذا الفن فى الوقت الحاضر ، وبمكنا الحرم بأن قصة «ميرة» لخالد المرح الذى نشرها فى مجلة الكويت ، المدير لسادس والسابع سنة ١٣٤٩ هـ ، هى أقدم القصص التى نشرت فى منطقة الخليج . ونحتاج القصة إلى وقعة لتبين مدى توافر الخصائص لنبذة والموصوحيه . ستاح القصصى ، فى هذه المرحلة ، من بدايات قصصه الخيالية

وقصة «ميرة» - من حيث الأحداث ، تتناول سلوكا مألوفا فى لبيات العربى ، لكنه كان سلوكا شائعا لدى الإنسان الخليجى ، متعللا فى الإيمان بالغيبيات ، وما ينصل بذلك من ممارسة السحر والإيمان بخوارق التى تأتىها فئة السحرة والمشعوذين ، والأحداث - التى تعرض هذا الخط من انسلوك - أحداث بسيطة ليس فيها شيء من التعقيد ، بحيث يستطيع قارئ القصة أن يكتشف النهاية قبل قراءتها .

ولنوضح ذلك ، ندخل القصة ، بأنها عبارة عن قصة فتاة غير متمسكة ، نشأت فى بيئة أمية جاهلة ، تؤمن بما يؤمن به الناس فى البيئة التى تنمى إليها من خرافات وغيبيات . ترف هذه الفتاة إلى شخص كفى قارى . يدعى «عبد القادر» ، يفوقها بحكم اشتغالها بالتجارة البحرية ومعرفة ، مما يترك أثرا على العلاقة القائمة بينها وبينه . إذ تتركز فى الانجذاب حتى تتمكن من إرضاء زوجها والاحتفاظ به . إذ تتركز الزوج - رغم ثقافته - مشكلة تأخر الإنجاب

وهيى أن تسمى هذه الفتاة الجاهلة إلى الاتصال بدنة الأولياء والمشعوذين ، الذين يستلوه ويسعون إلى سلب أموالها ومجوهراتها ، وتقتنعها الشبهة «أم صالح» بأن تأخذ معها مجوهراتها ، عند مقابلة الشيخ الأكبر ، حرصا عليها من السرقة أو الصياح ، وفى هذا ما يعطينا ترفعية القصة ، وهى سرقة مجوهرات هذه الزوجة الجاهلة .

ولأحداث - كما هو واضح - بسيطة ساذجة غير معقدة ، ليس فيها قدر من الحبكة الروائية أو التشويق ، وهذا ناتج - كما سوف نرى - من أن الشخصيات نفسها شخصيات مسطحة مسوخة من الواقع ، فضلا عن أنها بسيطة السلوك والتفكير .

وإذا ما تركنا سير الأحداث ، وتناولنا الشخصيات ، فإننا نجد أن أبرز شخصيات القصة ثلاثة .

الأولى : شخصية الزوجة

وهى شخصية أسرف الكاتب فى وصفها بالجهل والسذاجة ، وقلة الخبرة ، مما يجعلها لكى تقع فريسة سهلة فى أيدي أدعياء الدين من المشعوذين ، وهى بالإضافة إلى ذلك جميلة جمالا آمادا ، يساهم فى بقاء زوجها إلى جانبها فترة طويلة من الزمن ، رغم عدم إنجابها للأطفال

وهذه الشخصية التى وصفها الكاتب ، على الرغم من المأساة التى حلت بها ، شخصية لا تشرعها بأى نوع من التعاطف ، لأنها مسخوة مسئولية تامة عن المصير الذى آلت إليه ، أو الكارثة التى حلت بها .

هى أولا - قد وثقت فى الغيبيات ، واتخذت بكلام الشيعة وأم صالح ، وهى لم تستعد من خيرة زوجها ، الذى كثيرا ما كان يناقشها ، ويوضح لها رأى الطب فى مثل هذه المسائل ، وإن كان سلوكه معها أيضا سوف يساهم فى صنع مأساها

وثانيا - ظلت أن جهال المرأة ، وحده ، يكفى لإقامة رابطة وثيقة بينها وبين زوجها ، ولم تنب أن هذا الجاهل يستحيل مع الزمن إلى شيء عادى عندما يعتقد الزوج فيها الأمومة

وقد بدت هذه المرأة فى صورة مسرفة فى السذاجة ، حينما قبلت أن تخرج ليلا مع الشبهة «أم صالح» - إلى جهة مجهولة ، مع أنها تعيش فى بيئة لها تقاديرها التى تحول بينها وبين أن تخرج فى الليل - وبغير إذن من زوجها !

كل هذه الصفات المتمثلة فى الجهل والغرور بالجهل ، والإيمان بالغيبيات ، وسهولة الانخداع بأقوال الآخرين ، قد جعلها من هذه الشخصية - شخصية تستحق المصير الذى آلت إليه دون أن تترك فى هوسا أى نوع من التعاطف فى مأساها

أما الشخصية الثانية . فهى شخصية الزوج

وعلى الرغم من أن المؤلف حاول تقديمه فى صورة مدافعة بصوره روحته فى تفكيره وسلوكه فإنه قد جعل منه أيضا شخصا سيئا ، حيث جعله يعهم أن العلاقة بين الزوج والزوجة هى علاقة تملك واستبداد ، أو علاقة مصلحة أكثرها علاقة حب ومشاعر إنسانية ، فمن الرغم من ثقافته وتجربته ، واختلاطه ببيئات مختلفة ، فإنه أخذ يتبرم بروجته متفيا اللوم عليها بسبب عدم الإنجاب ، موهما إياها أنها المسئولة عن هذا العقم .

وهذه الأتانية فى نظره إلى امرأته وقسوته فى تعييرها بعقمها ، قد تسببت فى مأساة هذه المرأة . بمعنى أنه سلبها حقها مادامها إلى أن تلتبس أى طريق يحقق لها الإنجاب ، فهو يشترك مع امرأته فى صنع المصير الذى آلت إليه ، وكان من الممكن أن يشعرها بشيء من الأمان حتى يفتح أمامها طريق الأمل فى الإنجاب ، ولكن أنانيته غيبته عقله وثقافته

والشخصية الثالثة : شخصية الشبهة «أم صالح»

وليس لها فى القصة دور مادى ملموس ، سوى أنها قادت لروحة إلى مصيرها المضموم . وسهلت عملية سلب أموالها حين أقمتها بوضع مجوهراتها فى صندوق ، وحمله معها خوفا عليه من الصياح

أما لغة القصة ، فهى لغة يخلب عليها الجاز ، إذ إننا نلاحظ أن الكاتب قد اعتمد على وسائل البلاغة المعروفة فى وصف الأحداث وكان من الممكن أن يكتب بالأحداث نفسها ، ولكنه همد إلى المبالغة باستخدام اللغة المجازية ، وهذا شيء طبعى «فخالد الفرج» أولا وقبل كل شيء شاعر ، ولا بد أن يتسرب معجونه اللغوى إلى لغته القصصية .

ولاحتاج إلى كد الدهن فى معرفة القصة التى يعالجها الكاتب ، فهو - كما قلنا أحداث القصة وسببها - يفتش العادات الغريبة على البيئات العربية عامة ، ويتهم الخليج والحريرة العربية خاصة ، فى الإيمان

«العبيات» ، واللجوء إلى الأولياء والمشعورين لتحقيق ما يصحرون عن تحقيقه في حياتهم العادية ، وهو اتجاه كان يجاريه خالد الفرج في قصائده التي كان يقودها في مديح السعوديين ، إذ إنه كان يؤمن بأن مأساة العالم العربي تكمن في تحلله الثقافي ، وإيمانه بالعبيات والشعرة

وفي قصيدته «العرب والشرق» صورة لهذا الموقف ، يختار فيها أياً ما يقول فيها (٢٠) :

العرب قد شدد في هجمته
والشرق لاه بعد في غفلته
وكسلاً جسد بأعماله
يستسلم الشرق إلى راحتته
فبجمع العزى وحيداته
والشرق منقسم على وحدته
وداك يسرى السمل في عفته
وذا يهيج الوقت في نظراته
والشرق ربح الشرق من جهله
وهي به الإحساس من علته
بمعدل النفس بأجداده
وبالنبيات الهدى من دولته
وإن دعاه العرب في بئسه
لللقب الخفريج من أزمته
بكيف الأقدار بسماحه
بجلم بالآمال في زلفه
كأكل الأفيون يسرى به
السم ويستعمل في لدنه

ولكن هل حقق المؤلف هذا الهدف ؟

قد يبدو أنه فعل ذلك ، فقد باءت محاولات الروحة «ميرة» جميعاً بالفشل ، واتضح أنها قد أخطأت عندما وثقت بالشجعة «أم صالح» ، ولكن نهاية بقصة قد تحولت إلى مأساة حقيقية ، إذ إن هذه الزوجة قد قتلت نفسها عرقاً ، حينما اكتشفت الخديعة التي وقعت فيها ، وحشيت العودة إلى بيتها مرة أخرى ، بعد قضاء الليل بعيداً عن بيتها وخروجها على تقاليدنا .

ومعنى ذلك أنها شخصية سلبية منذ البداية ، فلم يكن لها دور في اختيار زوجها ، الذي فرضه عليها أهل مند صعرها

كما أنها كانت طوال أحداث القصة ، غير قادرة على المواجهة وتمثلت السلبية في أقصى حالاتها عندما لم تجد في نفسها الجرأة للعودة إلى بيتها ، والاستفادة من الدرس الذي وعته ، فهل تصلح مثل هذه الشخصية لأن تكون نموذجاً يحتذى به ؟ على العكس ، إذ سببها للموت في آخر القصة كان بسبب حرقها من المتعاقدين . ومعنى ذلك أن هذه مأساة يمكن أن تبعث على المحافظة على التقاليد التي يحاربها المؤلف أكثر مما يدعو إلى مبدعها

والقصة . في هذا الشكل وبهذه النهاية ، تعكس الاتجاه الواسع المنشأ ، الذي يؤمن بأن للإنسان مصيراً محوماً ، تقوده إليه أعماله وأنه لا مهرب له من هذا المصير ، فالفتاة يجهدنا وسداحتنا ، وتمسكها بالتقاليد والمعادن قد قادت صحتها إلى الدمار ، وكان من الممكن أن تكون خلاف ذلك ، بحيث تستوعب الدرس الذي حدث لها لتكون نموذجاً إيجابياً يبدد تقاليدنا السلبية ، ويتمرد على واقعنا القديم .

ومن الغريب أن مراجعة ما كتبه سليمان الشعلبي (٢١) ، وإبراهيم عبد الله غلوم (٢٢) وغيرهما عن هذه القصة ، تؤكد لنا إيجابها على فكرة التقاليد وحدها . دون التعاذ إلى طريقة المؤلف . وبناء الشخصيات وما وقع فيه من عطفاً في ذلك ، لأن شخصية «ميرة» وهي بقصة القصة . شخصية سلبية جعل منها مجرد وسيلة . لشخص التقاليد المسيطرة على هذه البيئة . وجعل مصيرها في النهاية مجرد نتيجة لسلوكها ، مع أن المفروض في مثل هذه الحالات ، أن يتجاوز القصاص لتسجيل الواقع إلى معالجته . بأن يطور هذه الشخصية أو يعيد بناءها ليجعل منها شخصية إيجابية ، تتمرد على الواقع بنية تغييره . وبذلك تصبح «ميرة» ، في هذا التمرد . لو كان قد حدث ذلك . نموذجاً لأمثالها من الفتيات .

ومن ناحية أخرى . يربط إبراهيم غلوم بين هذه القصة . وقصة «رب» محمد حسن هيكل . فيجعل من «ميرة» وحروفاً الاجتماعية . ونحسبها «حصارى» والفتاة . صورة «رب» التي ماتت نتيجة لعروف الفقر والتخلف التي كانت تحيط ببيتها . ولكن هشامة . في دنها لا تبرر ، تأثير خالد الفرج في قصته بقصة «رب» هيكل . إذ كلاهما نماذج قصية تحذف عن القصة الأخرى . وإن كان ذلك لا يمنع من أن يكون خالد الفرج . قد تأثر ببعض القصص العربية السابقة . ولكنه التأثير العادي الذي يحدث لكل الكتاب . ومن هشامة بين ظروف المحتضات العربية المحتلثة . هو الذي جعل الكاتب يتقبل في الخصائص العامة لطلقى قصصها

وأخيراً . فإن هذه النشأة الخاصة للقصة القصيرة في منطقة الخليج والحريرة العربية ، التي تتمثل في أنها حديثة العهد . بالقياس إلى نشأتها في البلدان العربية الأخرى ، وارتباطها بشأة المدرسة والصحيفة والسطحة في هذه البلدان ، قد جعل القصة القصيرة تتميز بعلامات وخصائص معينة في تواجها الشكلية والموضوعية والسمية . نوجدها في ملاحظات الآتية .

فن حيث الشكل ، اتجهت القصة الخليجية في مرحلتها الأولى . إلى السرد الذي يدل على عدم معرفة دقيقة من كتابه القصة . ومن يلاحظ الأسلوب الخطائي الوعظي (٢٣) . كما أن بعض ركبة في أغلب النصوص التي وصلت إلينا . على قلة الإنتاج القصصى حسب فترة أساءة هذه

أما من حيث الموضوع . فقد تركزت العادة من كتابة القصة في الوعظ الديني ، والإصلاح الاجتماعي والإرشاد والتخيم ، ويعود ذلك إلى أن الدعوة الوهابية كانت تسمى ، منذ ظهورها ، إلى التخلص من جمع ، في الخليج والحريرة العربية ، من المتعقبات ، وبعادات .

أبني تتعارض مع الأصول الدينية في صورتها الصحيحة^(٢١)

كما أن المجتمع في هذه المنطقة كان مبالغاً في التمسك بأنواع من التقاليد والقيم الاجتماعية المخلفة كالإيمان بأدعياء الدين والمشعوذين ، وعذراهم على تخليص الإنسان من أمراضه الجسمية ، ومشاكلة الاجتماعية ، عن طريق تقديم الدور والهدايا إلى «الصالحين»

كما كان يعاني من صراعات طائفية وعشائرية ، تركت كثيراً من الآثار على حياة الناس وعلاقاتهم .

وقد انجذبت القصة القصيرة ، من الناحية الفنية ، إلى إثارة التعبير البدائي «الوجداني» على غيره من وسائل التعبير الأخرى ، ومزجه بواقعية التشاغل ، ولعل الكتاب قد تأثر في ذلك ، ببعض النماذج المبكرة في الأقطار العربية الأخرى ، ومن أهمها كتابات مصطفى لطفى المنفلوطي ، في كتابه : «المبرات» ، و«الطرائف» ، على وجه الخصوص .

ولم يكن من الممكن للقصة القصيرة ، أن تأخذ غير هذا الاتجاه بسبب غياب النقد الأدبي عن هذه البيئة^(٢٢) ، وبمعداتها من معرفة الآداب الأوروبية المترجمة ، واتصالها المستمر بالأدب العربي القديم كـ «الشعر صفة خاصة» ، مما حال بين كتابة القصة فيها والتجارب القصصية المتطورة ، التي يمكن أن تهدي إلى النموذج الجديد لكتابة القصة القصيرة ، وهو ما سنلاحظ أثره في المرحلة الثانية ، مرحلة تطور فن لقصة في هذه المنطقة ، التي أعقبت اتصال هذه البيئة بالبيئات الأخرى الخارجية

ثم ذهب إليه إبراهيم غلوم ، من تصنيف القصة الخليجية في هذه المرحلة ، على أساس المذهب الرومانسي ، وتعليله لهذا الاتجاه ، بأنه أثر للصراع السياسي والبطني ، الذي يقوم في هذه البيئة بين الأعياء والفقراء من ناحية ، أو بين الحاكمين والمحكومين من ناحية أخرى^(٢٣) ، فهو تصنيف يتجاوز الواقع الأدبي في البيئات العربية تجاوزاً واضحاً ، لأنه من الصعب التمييز بين المذاهب الأدبية ، في النتاج الأدبي في هذه المنطقة . سبب بسيط هو أن هذه الاتجاهات تتداخل فيما بينها في العمل الواحد تداخلاً واضحاً ، وذلك لأنها على غير ما يذهب إليه ثمة تأثيرات أكثر منها انعكاسات واقعية ، ولعل أوضح الأدلة على ما نقول ما أثّرنا به في تحيين قصة «ميرة» ، لحالد الفرج ، التي نخرج فيها النظرة الواقعية لتشائمة ، بالمشاعر الواحدانية امتزاجاً واضحاً ، ولو كان الكاتب يكتب من منظور روماني لفصرها على هذا الاتجاه

٢٢

تطور القصة القصيرة ..

حين نتبع هذا النتاج الأدبي ، في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية ، نجد أنه في تطور فني وكمي مستمر ، فالهبة الثقافية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية - ١٩٤٥ - ١٩٨٠ م ، على إثر اكتشاف البترول في هذه المنطقة ، مهدت لتحول أبناء المنطقة من بحار وبنائين وعواميين ، إلى العمل في الشركات والمؤسسات والوزارات ، كما تعبرت

مصادر الدخل القومي على إثر ذلك ، وبعد أن كان العوص في الحر لاستخراج اللؤلؤ ، وتسويقه في شرق آسيا ، مصدراً رئيساً لدخل الفرد ، أصبحت عائدات النفط تعود على أبناء المنطقة بأموال ارتفعت بدخل الفرد ارتفاعاً كبيراً^(٢٤) ، وترتب على ذلك ، تغير نظام المجتمع السائد قبل البترول ، عززت طبقات اجتماعية جديدة ، وانقسم المجتمع إلى جيلين متصارعين ، جيل الآباء والأجداد المتمسك بتقاليد الاجتماعية ، وجيل الأبناء والأحفاد المتعلم ، والمنفتح على البيئات الأكثر تطوراً ، الراضين لكل ما هو قديم^(٢٥) ، وهذا ما انعكس لنا القصة القصيرة بوصفها في مرحلتها الثانية ، حين أصبحت فن أدبي متميزاً ، احتل مكانته في وسائل الثقافة والنشر ، كما أن العوامل ذاتها التي تحدثنا عنها تطورت ، وأصبحت قادرة على لمص بصميتها بشأ القصة الخليجية نحو التطور ، فبعد أن كانت مجرد سرد للأحداث ورصد لواقع ، بأسلوب يقلب عليه الميل إلى الوعظ الديني ، وبعد أن كانت محدودة الأفق في موضوعاتها ، صارت في هذه الفترة أقرب ما تكون إلى الفن القصصي في صورته الحديثة ، حيث حققت كثيراً من مقومات القصة من الناحيتين الفنية والتكنيكية ، وذلك نتيجة لارتفاع المستوى الثقافي لكتاب القصة من ناحية ، وتطور المجتمع الخليجي ، وظهور مشكلات أخرى أكثر حدة وإلحاحاً على المثقفين ، فتسكنت القصة بذلك من مواجهة المشكلات الاجتماعية ، مواجهة أكثر عمقا ووعياً بمجده في قصص المرحلة الأولى

ومع أن القصة في المرحلة الثانية قد تخلصت من مشكلات الماضي التي لم تعد موجودة في المجتمع الجديد ، نتيجة للتغيرات التي حدثت في هذه الفترة ، نجد أنها قد انشغلت من هذا الماضي ، وسيلة تستعين بها على مناقشة مشكلات الحاضر .

ومن هنا نستطيع أن نسر ظهور كثير من أشكال الحياة القديمة في قصص المرحلة الثانية ، «فالتوخدة» (مائل السيف) ، «والهام» (مضى السيف) ، و«العواص» (عامل السيف) ، و«في شخصيات العوص»^(٢٦) ، مع أنها شخصيات تنتمي إلى الماضي ، ولم يعد لها وجود في واقع منطقة الخليج في هذه الأيام إلا أنها كثيرة لورود في قصص هذه المرحلة ، مثلها مثل البحر بعلاقاته مع الإنسان الخليجي القديم . وورودها في هذه القصص ليس أكثر من وسيلة رمزية يستعين بها القصاص على إدانة الواقع الجديد .

واستغلال شخصيات الماضي الخليجي وأحداثه - على هذا النحو - ، جعل من القصص الخليجية في المرحلة الثانية ، قصص متميزاً عن غيره من القصص العربي في البيئات الأخرى ، لسبب بسيط هو أن مجتمع (العوص) ، وعلاقة الخليجين بالبحر تشكل ظروفاً معينة خاصة بهذه البيئة ، لانكاد نجد ما يماثلها في البيئات الأخرى .

وهكذا يقوم اتصال وثيق بين الماضي والحاضر في القصة الخليجية لغاية فنية ، مما يجعل من القصة الخليجية - بجانب معالجتها لمشكلات الواقع - سجلاً تاريخياً للماضي بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية

وبالاحظ ، من الناحية الموضوعية ، أن قصص المرحلة الأولى كانت نضجت عن مناقشة بعض القضايا الاجتماعية ، وتشغل بقضايا أخرى ، تخرجاً وحفاظاً على كيان الأسرة الخليجية ، فلا تناقض ما قد يعتبر إساءة إليها من وجهة النظر الدينية ، بينما نجد القصة الحديثة ، تفرص على عدم التفرقة بين القضايا الاجتماعية بصرف النظر عن طبيعة هذه القضايا ، فتناوبت مشكلات أحياء الزوجية والواحدية . وحاولت تحليل الأسباب الداعية إليها .

وكتاب القصة - في هذه الفترة - على عكس كتاب الفترة السابقة ، قد وجدوا في وسائل النشر المختلفة ، ما يساعدهم على انتشارها ، حتى أقبل القراء على قرائتها ، بوصفها فناً له أهميته واحترامه ، ويستوعب مشاكل بيئتهم وحياتهم .

وهؤلاء الكتاب من الكثرة بحيث يصعب علينا حصرهم جميعاً في هذه الدراسة ، وإن كنا نذكر من بينهم هذه الطائفة من القصاصين الذين ذاعت شهرتهم في منطقة الخليج . وهم صفوان :

صنف كان يمارس كتابة القصة في المرحلة الأولى ، ولم يقطع عنها في المرحلة الثانية ، وصنف ، ليس له تاريخ قصصى قبل المرحلة الحالية ، وهؤلاء ، وأولئك ، قصص كثيرة منشورة في المجلات ، والصحف ، ومطبوعة في مجموعات قصصية عديدة ، تتوخى بين القصة القصيرة والرواية الطويلة ، نذكر منهم في السعودية : محمد بن أحمد النخيلة في مجموعته القصصية للنساء «لغات من الواقع» ، وسعد ابواردي صاحب المجموعة القصصية «شيخ من فلسطين» ، وغالب أنى الفرج في مجموعته «من بلادى» ، و«ذكريات لائسى» ، وصحيرة بنت الجزيرة في مجموعتها «نمضى الأيام» ، ومحمد عبد المجالى في مجموعته «البد السلى» وعبد الله سعيد جمعان ، في مجموعته «بنت الوادى» و«جل على الرصيف» ، وسليمان الجهاد في مجموعته «رسالة من امرأة نمت» ، وامرأة صبر هكبرى» ، وأمين الروعى في مجموعته «الحبنة» ، وعبد الله الجمرى في مجموعته «الظلم» و«حياة ضالمة» ، وإبراهيم الناصر في مجموعته الثلاث «ثقب في رداء الليل» و«أرض بلا مطر» و«أنهات والصال» ، ومحمد عيسى المشهدى في مجموعته «الحب لا يكتفى» ، وجار الله الحميد في مجموعته «أحزان حشبة بركة» . وفي البحرين أمثال : خلف أحمد خلف في مجموعته «الحلم وجوه أخرى» ، وأمين صالح وله مجموعتان : الأولى «هنا الوردة .. هنا رقص» ، والثانية «القراشات» ، ومحمد المنجد وله ثلاث مجموعات الأولى : «مقطع من سينغوية» والثانية «الرحيل إلى مدن الفرج» ، والثالثة - بالاشتراك - وهي «سيرة الجوع والصمت» التي كتبت بأقلام مجموعة من الكتاب البحرينيين ، وعلى سيار في مجموعته «السيد» ، ومحمد عبد الملك وله مجموعتان : الأولى «صوت صاحب العربة» ، ولثانية «ثقب في رلة المدينة» ، وعبد الله علي حليمة في مجموعته «لحن الشتاء» وعبد القادر عقيل في مجموعته «استغاثات في العالم الوحشى» ، كما نجد غيرهم من مثل : محمد مصطفى خميس ، وأحمد جميرى ، وخليفة الخليفة ، وفورية رشيد ، ومنيرة القاهل .

وفي قطر أمثال : خليل إبراهيم الفرج ، وله مجموعتان : الأولى «الساعة والنخلة» والثانية «النساء والحب» ومحمد حمل الصويغ في مجموعته : «نناد» و«للحقوق» ، وكلم جبر في مجموعتها «أنت وغاية الصمت والتزدد» ، وفي الإمارات أمثال : علي عبد الحمير الشهران في مجموعة قصصية بعنوان «الشفاء» .

وفي الكويت : سليمان الخليلي في مجموعته «هدامة» ، وداد مجموعة الثانية ، وسليمان الشطي في مجموعته «الصوت الخافت» ، وإسماعيل فهد إسماعيل في مجموعته «البقة الداكنة» و«الأقصص واللمعة المشتركة» ، وهداية سلطان السالم في مجموعتها «خريف بلا مطر» ، وليلي العثمان ولها ثلاث مجموعات : الأولى «امرأة في إدم» ، والثانية «الرحيل» ، والثالثة «في الليل تأتي العيون» و«فرحان راشد الفرحان في مجموعته «سحريات القلعة» ، كما نجد محمد الفاي ، وحسين بطوب العل ، ومحمد العيسى ، وطالب الرفاعي ، ونورى الولل ، وليلي محمد صالح ، وفاطمة حسين ، وسليمان الفليح .

أخيراً ، نلاحظ أن هذا النتاج القصصى ينتمى إلى بيئات عجيبة معينة ، حققت تطوراً اجتماعياً واتصالاً ثقافياً ، ساهم في نشأة نقلة حضارية ، أكثر مما حدثت في البيئات الأخرى ، التي لا تزال تمارس حياة أقرب ما تكون إلى حياة منطقة الخليج والجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط ، والاتصال بالعالم الخارجى اتصالاً مكثفاً . ومن هذا البيئات ، عمان وقطر والإمارات العربية ، ظم تنشأ القصة في بعضها أصلاً . وتغل قلة ملحوظة في بعضها الآخر ، مما يؤكد ما قلناه من أن نشأة القصة في شكلها القصى الحديث لم تتحقق في منطقة الخليج والجزيرة العربية إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهي الفترة التي اكتشف فيها النفط ، وتوثقت فيها صلات الخليجيين بالعالم الخارجى من حولهم ، مما كانت ثمرته هذه النهضة الثقافية والاجتماعية والسياسية .

القضايا الاجتماعية في القصة القصيرة

إذا استبعدنا المحاولات القصصية في المنطقة ، التي كانت تنبذ نحو تناول أزمة الإنسان في ظروف الهيمنة الاستعمارية ، وتصوير موقفه . بهذا الشكل أو ذاك - ضد الواقع السياسى أو معه ، أو تلك الموضوعات التي كانت تتناول القضايا القومية ، ومنها قضية فلسطين مثل قصة «ثلاثة على الطريق» ، لمحمد مصطفى خميس من مجموعة «سيرة الجوع والصمت» (٣٠) ، وتحكى عن عملية طردية في الأرض المحتلة ، يقوم بها ثلاثة مناضلين فلسطينيين ، وقصة «بيت في الذكرة» (٣١) ، لليلي العثمان ، والقصة تحكى حياة عائلة فلسطينية تلجأ بالعودة إلى وطنها ، وقصة «القميص الشهيد» (٣٢) «عبد الله سعيد جمعان وغيرها من القصص

إذا استبعدنا ذلك في معنا هذا ، ونسبنا الطريق لتعدد القضايا الاجتماعية للقصة الخليجية ، ليسنى لنا تشخيص المشكلات ، أو القضايا التي تناولتها ، وكيفية معالجتها ، والأفكار التي طرحتها ، لأنكنا حصر موضوعنا تحت العنوان الذي يحمله .

وبلاحظ في مرحلة البدايات ، أن هذا الفن القصصي ، قد حصر نفسه في معالجة القضايا الاجتماعية ، التي توعت بتوع الحياة الخليجية في هذه الفترة أو تلك بحيث نستطيع تلخيص هذه الموضوعات فيما يلي :-

مشكلات البحر كموضوع حيائي يقوم عليه المجتمع الخليجي وقد جسدت مجموعة من القصص في المرحلتين : النشأة والتطور ، منها على سبيل المثال

قصة « النوحدة أحمد » لعيسى راشد الخليفة ، و « البقعة الداكنة » لإسماعيل مهدي إسماعيل من مجموعة « الأخصاص واللثة المشتركة » ، وقصة « الأسئلة المغلفة » لسليمان الخليفي من مجموعته « هدامة » ، وقصة « اللثة » لسليمان الشطي من مجموعته « الصوت الخافت » ، وقصة « العاطفة » لخليل المريخ من مجموعته « النساء والحب »

كما حصرت قصاها وموضوعاتها في المشكلات الاجتماعية لصغيرة ، التي تبرزها الأسر الفقيرة من سوء أحوالها ، وتختلف مواقعها ومعالجتها في الحياة العامة ، لهذا يبرز أبطالها في وضع متدن تلمع اشكوى والمرارة .

ولكن هذه القصص تجاوزت - في بعض نماذجها - هذه مشكلات الصغيرة ، إلى مشاكل الإنسان وسلوكه الاجتماعي ، وإصلاح مفاهيمه بوصفه بنة في مجتمع عام يواجه تقاليد المتوارثة ، يسمى أن يختار هو ، مثلاً ، زوجته بنفسه لا من رغبة الآخرين ، كما يسمي عليه أن يدرك خطورة ما فعله سيطرة الطوائف على عقله وأثرها في حياته ، وأن يؤمن بحرية المرأة فيما يتصل بحياتها ومستقبلها ، خاصة في موضوع رواجها ، فليس المرأة شيئاً يباع ويشترى

وعاشت هذه القصص ، بالإضافة إلى ذلك ، قضايا وموضوعات الأسرة ، وتصدت لبنائها القائم على مفاهيم مستمدة من سلطة المال والقبيلة والعشائرية ، وحارت ، أو سخرت ، من العديد من التقاليد الموروثة التي تثبت به الآباء بترمت شديد

كما توجهت اجتماعياً بمجتمع ما قبل النفط ، ومجتمع ما بعده ، وكيف نسبت هذه النقطة في انفصال اجتماعي ، وأحدثت (هوة) عند جبل ما بعد النفط إلى ملتها بتصرفات اجتماعية منهورة ، ومناخية - في أكثر الأحيان - للقيم الدينية والخلقية الثابتة والمتوارثة ، فتحول (النوحدة) الذي كان يمثل أقدار السطاء من البحارة إلى تاجر كبير ارتبطت مصالحه واستثماراته الاقتصادية ، بمؤسسات رأسمالية في شكل شركات ومناحر أحكت سيطرتها على طبقات المجتمع الأخرى ، بطريقة لا تختلف عن طريقته في التحكم في مجارته في الماضي ، يحركها السعي إلى التواء المالحش على حساب العامل الفقير^(٣٣)

هذه القضايا الرئيسية ، قضايا المال والتقاليد والتطور السريع ، في القصة الخليجية ، أنتجت قائحة كبيرة من المشكلات الاجتماعية المشتركة بين مجتمعات عربية محاورة ، خاصة بينات بعضها

وبما أن المشكلات لا يمكن حصرها لتوعها وكثرتها ، فإننا نستطيع تحديد معالم المشكلات الخاصة في القصة الخليجية ، إذا حددنا أهم

المحاور الأساسية التي كانت تدور حولها أجواء القصة الخليجية وهي :

(١) البحر في القصة الخليجية :-

أ - البحر قوة هائلة ، فقد كان مصدر رزق يتحدها الإنسان الخليجي ، يكسر أو يتصر عليه ، وهو الصديق ، وهو الخصم لأول لإنسان بفقر بكل شيء عنده ، وهو الذي يقف فتتجسس الأحوال وهو الذي يحطم فتهد الأسرة وتصبح آماها هو السيد الكبير ، وهو القوة الخفية السحرية التي توجل للمراعيه والطموحات بانتظار مايجود به ، هذه الصلة بين البحر وحياة المجتمع جعلت المشكلات الاجتماعية الناشئة عنه مدار بحث لدى أبطال القصة الخليجية ، وبالأخص في مجموعة « هدامة » لسليمان الخليفي ، ومجموعة « السيد » لعل سبيل وغيرهما .

ب - صيد البحر ، كوسيلة إنتاج تتحكم في إدارتها فئة قبيلة استطاعت ، بحكم الإرث الاقتصادي والقبلي أن تمسك مفاتيح الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، وتتقاسم أدوارها في استغلال الطبقة الفقيرة التي تبيع جهودها ، وهي التي تكسح في البحر

فالوحدة واحد من أبطال القصة الخليجية البارزين ، يقابله جميع عال العوص في مختلف أدوارهم على السبيل . مثل قصة « النوحدة أحمد » لعيسى راشد الخليفة وقصة « البقعة الداكنة » لإسماعيل مهدي إسماعيل من مجموعته « البقعة الداكنة » وقصة « الأسئلة المغلفة » لسليمان الخليفي من مجموعته « هدامة » ، وقصة « صناديق » من مجموعة « المجموعة الثانية » ، وقصة « الحركة » لعل سبيل من مجموعته « السيد » ، وقصة « حجرة بدون قاع » من مجموعته « الشتاء » ، وكذلك قصته « وداعاً يا أحيائي » التي تصور فيها معاناة البحار وسلطة الوحدة.

(٢) الأسرة في القصة الخليجية :

أ - السلطة في الأسرة :-

تناولت القصة القصيرة سلطات مختلفة في الأسرة ، منها : سلطة الأب ، التسلط صاحب الرأي الأول والمتنفذ في وسائل البيت ، وعلاقاته ، واقتصادياته ، وزواج الأبناء ، وإرث الاجتماعي والاقتصادي . وبعد أن القصة طالبت بتجفيف هذه السلطة ، كما طالبت بالتححر من هذه السلطة ، وعرض آراء أخرى إلى جانب رأي الأب

والسلطة الثانية في القصة ، هي « سلطة الأخ الأكبر » ، وهي - بدورها - مستمدة من سلطات عدة ، منها سلطة الأب ، وسلطة الإرث الاجتماعي ، وسلطة القبيلة في الأسرة كمصدر أركظم اجتماعي ، فالقصة القصيرة عرست لهذه السلطة وضالت بتراجعها مع .

كما عرضت القصة القصيرة لسلطة « روح الأم » ، موصحة في الوقت نفسه مساوي تعدد الزوجات اجتماعياً ، ونجد أنها قد تنصر للأطمان اليتامى الذين يواجهون مثل هذه السلطة

وتلفتت لأمي هذه الكلمة ونحوها في مها إلى دعوته معة وأنا أنتظر اللحظة الراهية التي أوجه فيها إلى عروس بنت الأكاير. ووسط الزغاريد والأصواء ودق الطبول حتى ه إلى ، ولم يعنى في تلك اللحظة أن ألمح للعيون الماكرة وهي تنصع في رثاء وإشفاق ، كما لو كانت تنطلق إلى جندى بخص معركة حاسرة

ولم أشأ أن أكون صعبة سهلة ، فقد انصهر في نفسي بعدها إحساس عاصف بأنني كنت ضحية مؤامرة خبيثة اشتركت في وضعها أمي وأميها ، والظروف التي خلقتني فقيرا وخلفتها ذات نعمة وجاه ، وكبر الإحساس في نفسي ذات يوم ، كبر لدرجة أنني بت لأتبر فقط من الهدع الذي يصمم وإياها ولكن من البيت كله وما كان هناك أمامي غير طريق واحد ... طريق الطلاق ... أطلت على أمي الحرب ، وشتت على أمها هجوما ساحقا من الكلام البذيء الساخر ، وشعرت أن كل الجليات قد فتحت على مبراتها ، ولم أستطع أن أوجه المعركة فقد كان ميزان القوى غير متكافئ ، وهربت من الميدان ، تركت البيت لهم ، وزلت إلى الشارع أضرب فيه ، إنها أول مرة أخرج في بيت من البيت وأنا أهتم أن لأعود ، واحتواني الشارع الكبير^(٣٧)

وقصة خليل الفزيع والهدوء الصاحب تمل نمرد الابن على والده واستغلاله في منزل متعدد بعيدا عن منزل الأسرة رغم استنكار الجميع^(٣٨) ، كما تمل موقف والده الذي دفع مديدا المساعدة إليه وهو يذكره بحقوقه القديم^(٣٩)

وكذلك قصته «الزوجة الثابة» من نفس المجموعة ، أما في قصته «الفضل الدريج» فتجد سلطة الأخ الكبير

كما نجد نماذج مختلفة مثل هذه السلطات ، نجدها عند بني العثمان في مجموعتها «المرأة في إنا» ، ونجدها عند محمد عيسى المشهدي في مجموعته «الحب لا يكل» ، وبالذات قصته «الأخت الوسطى» ، كما نجدها عند كلثم جبر في قصتها «رهرة الربيع» ، من مجموعتها «بنت وعابة الصمت والتردد» ، والتي تجد فيها خواطر أب فقد سلطته في البيت ، وأخذ يشكو نمرد الأبناء عليه

ولقد تعرضت من موضوع السلطة ومشكلات اجتماعية عديدة يعاى منها المجتمع الخليجي ، وتناولتها القصة بشكل أكثر حصارة ، وهذه تخلص إلى استنتاج أن موقف القصة الخيجية من مشكلات «الاجتماعية» موضوع متطور - إذ مطرح القصة أبطالاً إيجابيين مقابل بعض سلبيات - فالأب المسلط أو الأخ المسلط ، أو روح الأم ، بطل سبيوت اجتماعيا . ينظر القاص الخليجي ، يجب التصدي لهم بأنطد إيجابيين ، مما جعل القصة الخيجية تسمير بالصراع الذي يديره بين شخصيات لتنتهي منه إلى معالجة المشكلة التي تناقشها

ب - النمك بالتقليد -

تناولت القصة القصيرة «التقاليد» في واقع الأسرة . مثل النمك «المشيرة واللقب» ، والنمك الاجتماعي ، ونمك «الاجتماعية» المرونة .

كما عرضت لسلطة «الأم» في الأسرة ، وهي سلطة تكون في المادة على الأبناء جميعا ، وتصحب هذه السلطة حيناً تكون أما لوحيده ، وتتحول إلى شيء أقرب إلى الحالة الرصية ويحدث ذلك في الغالب إذا فقدت المرأة روحها بالموت أو الطلاق أو الهجر ، أو إذا شعرت بأنها قد فقدته فقدما مصوريا رغم بقاءه إلى جانبها في الدار ، فالأم في هذه الحالة يحول السيطرة على ولدها لتثبيت وجودها من خلال هذه السيطرة^(٣٥) لأن فقدان سيطرتها على ابنها يعنى انقطاع الصلة بينها وبين مملكتها لأسرية ، وهذا النوع من سيطرة الأم على الأبناء يؤدي في كثير من الأحيان إلى مشكلات اجتماعية ، أكثر ضررا من المشكلة الأصلية معها ، فالإن يرفض بطبيعته مثل هذا التحكم الذي يقيد إرادته ويعنى شخصيته ، يضطر إلى الهرب من بيت أسرته ليواجه الحياة في حرية واختياره هو ، ومعنى ذلك أن سيطرة الأم قد تؤدي إلى ما نحتاجه من فقدان سيطرتها على ابنها ومن ثم سقوط مكانتها في أسرته .

ومن النماذج الدالة على هذا النوع من المرض الاجتماعي قصة «الكلمات العارية» لخليل إبراهيم الفزيع ، فقد تحولت حياة الأم وسيطرتها على ابنها إلى شعور بالتملك ، والغيرة من زوجها التي أوجت أنها قد تعرضت منها مخفية مشاعرها الأصلية تحت قناع المصباح المتألهج روحته التي لم تنم في يوم من الأيام بغير كتبها وكتاباتنا حتى وصلت حياتها الزوجية إلى طريق مسدود . فلجأ إلى بعض الحلول عند الله^(٣٦)

وتنصح الفكرة أكثر في قصة «شمس لا تشرق كل يوم» لعل ميلاد ، لدى يجد تسلط الأم في إصرارها على أن يتزوج «بعية» الفتاة التي تريد هي

«قلت لهم هذه المرأة بالذات لأزويها ، إنها قبيحة في قبح أم إبراهيم خبيثة ، وقتت هم إنها جاهلة ، أجهل من البقرة التي تشرب حليبها كل يوم . قلت ... كل العيوب تتجمع فيها ، ورغم ذلك قالت لي أمي ذات صباح

بعية امرأة قل أن يحود الزمان مكلها : الخيال ؟ أسطورة ؟ العلم ؟ إن الأكاير لا يعلمون بانهم . ولم آبه بكلام أمي ، فقد كنت في حالة نفسية جعلتني أتهم أن الدنيا كلها تحاربني . وهذه ليست المرة الأولى التي ترددت أمي على مسمى هذه الأسطوانة . ألف مرة سمعتها ، وكنت في بادئ الأمر أتهم ، وأثور ، ولكني ما عشت أن ألت سماعها كل يوم حتى ست أكره أن أمد يدي إلى طعام في البيت ، وأصبح شيئا عاديا أن يشلد إحساسى وتتجدد مشاعري ، وذات يوم والأسطوانة تلور ، أخصت بأنني أصعب من أن أقاوم ، وأن عنادي أصبح أضحوكة بين أفراد العائلة فقت لها

يا أمي الأمر أمرك

كما جعلت إرث اجتماعي من الأجداد ، ومارستها لقوانين وأنظمة يومية مستمدة من روح هذه التقاليد بحيث يجعلها تتصادم مع واقع المجتمع الجديد ، فبرزت فيها صورة عن الأسرة التي لا ترضى بالتزاوج ولاحتلاله إلا بأمر من نفس المستوى ، أو في فصلها العشائرية . هي قصة «شمس لا تشرق كل يوم» ، لعل سيار ، نجد الآن يخضع لرحمة سرتة التي تسلط على حياتها ، تقاليد المجتمع القديم ، المتمثلة في الضيقة الاجتماعية ، فيتزوج من «بيت الأكابر» ، الفيحة . التي لا يشعر حوها بأية هادئة .

وينتهي هذا الزواج كما ينهي غيره مما تفرضه التقاليد بالطلاق ليلقى بالأس في حياة الصباح .

كذلك تحدثت القصة عن الصفة الجديدة التي طلت بمحطة بسطها ، لتصل على غيرها من أبناء الطبقات الفقيرة الأخرى ، فقد كان السودة قدما يشخص السلطة الطبقي على أناسه من العواصم وغيرهم^(١١) ، أما السودة الجديد فتشخصه القصة في التاجر الذي وانحرف الكبير وعبرهما من أصحاب السلطة في المجتمع الجديد^(١٢)

ج - الخيانة الزوجية :

عالجت القصة موضوع الخيانة الزوجية ضمن محور الأسرة في القصة القصيرة في الخليج والجزيرة العربية ، باعتبارها حلقاً اجتماعية صاعدة . أمرتها الحالة المرتبكة لحياة الأسرة

واخيانة الزوجية ، نتيجة لعوامل عديدة ، تعود إلى التقاليد الجائرة ، وتسلط أفراد الأسرة بعضهم على بعض ، وما يتبع من ذلك من فقدان التوافق بين الزوجين ، مما يقود إلى تفكك الأسرة ، وضيق أفرادها ، وأخيراً تحلل أفرادها من قيمهم الخلقية

وقد عالجت القصة القصيرة هذا التحلل الخلقى كما يتمثل في استبيانات الزوجية بطريقتين -

الأولى - تبرير خيانات بعض الزوجات انطلاقاً من وضع المرأة التي تعلمها التقاليد في المجتمع ظلماً بنا ، ونحوول يها وبين حريتها في ممارسة حقوقها ، واحترار زوجها بإرادتها

والثانية - إدانة الحياة الزوجية إدانة مطلقة ، دون مناقشة الأسباب الاجتماعية المختلفة التي تقود المرأة المتزوجة إليها ، مما يجعل من هذين النوعين من القصص شيئاً بقصص المرحلة الأولى ، التي كانت تتجه إليها تسجيلاً ، فمن المعروف أن للقصة رسالة معينة مثل سائر الفنون ، هي معالجة للمشكلات التي تناقشها ، معالجة تقود إلى التخلص منها . طيس الأمر مجرد تبرير أو إدانة . ومن للاطلاع أن هذا النوع من القصص ، الذي يتحد موضوعه من الحياة الزوجية خاصة ، والتحلل من القيم الخلقية والتقاليد عامة ، كثير كثره تلمت النظر إذا قارناه بالقصص ذات الموضوعات الأخرى ، ولذلك مكى بالإشارة إلى قصة «روح سليمان الخليلي» ، التي تعد نموذجاً لهذا النوع من القصص ، حيث يتقاسم البطولة فيها ثلاثة أشخاص محسن - عمه - وزوجة عمه ، التي كان يريد محسن أن

يتزوجها . وشخصية عمه هنا تمثل هذه الطبقة الجديدة من تحت محل طقه (الوحيد) فأحدثت تلمت نفس الدور من التسلط عن طريق ما حصلته في الحياة الجديدة من أموال فيتزوج المم الفتاة ويحرم ابن أخيه منها ، مما يهدد الحياة مردوجة بين أفراد هذه الأسرة . إذ يحول محسن عمه في زوجته ، ونحو الزوجة عمه

د - الخدم وقريبة الأبناء

انفردت القصة في منطقة خليج وجزيرة العربية بموضوع (خدم) من دون القصص العالمية أو العربية . نجد أن هناك شخصية ثابتة مكررة . ووظيفة ثابتة ضمن مصادر القصة الخليجية ، وهي شخصية ووظيفة (الهندي الخادم) أو (الهندية) أو غيرها . وهذه الشخصية توفرت في المجتمع الخليجي نتيجة الوضع الرأسمالي الذي يعيشه المجتمع ، وتركيبية الأسرة الخليجية . وقد تناولت القصة المشكلات الاجتماعية هذه الفتة في المجتمع الخليجي وتأثيراتها ، فتناولت مثلاً : اهدية التي نحول الأمانة في البيت ، والهندية التي تعرف أسرار الزوجة وعملها الأسرة ، فتعرض للأذى ، أو تفرض موقعها ، كما تناولت الزوج الذي يحول زوجته مع اهدية ، أو الخادم الهندي وتأثيره على واقع البيت ، كما عرضت لثرية الأولاد تحت تأثير «الخادمة» أو «الخادم» ، وكثيراً ما تأتي الهندية في القصص الخليجية مع المقدمة ، وكأنها تكملة لوصف المكان أو الديكور ، فتلا نجد سليمان الخليلي ، في قصة «صناديق» يهدد نحو القصة في الأسطر الأولى فيقول :

«أفرغ طاسة كبيرة من الرمل ، بالقرب من العتبة ، وألقها بأية مشعل . ولما كانت يده غير قادرة على الإمساك ، بالقوة والبرونة السابقتين . سقطت الطاسة بجانب قدمه اليمنى . اعتمد على قبضة لياح الخليلي أثناء دخوله ، وبعد حوالى العشر دقائق ، عاد وفي يديه كيس صغير ، ومن خلفه خرجت الهندية ، لتضع دلو الماء هذ كومة لرمل ، وفي طريقها إلى الداخل أخذت «الهندية» للمكسة التي نطقت بها الموضع المظلمة من العتبة»^(١٣) .

لقد عالجت القصة القصيرة هذه القضايا ، من خلال موقف ، قصصت فيه هشاشة الأسرة ، ومعاييرها القائمة على علاقة «السيد والعبد» ، وكذلك فضحت مساوئ العلاقة بين «السيد والعبد» ، مما يؤدي إلى سوء ثرية الأولاد ، وإهمال البيت ، والتمسك الأسرى .

ومن حجم القصص التي تصور هذا الجانب قصة «طموحي الأخرى» ، التي تصور جاساً من حياة عائلة ارسعراطية تقسو على خادمها «تحيه» ، فتعاملها معاملة سيئة ، وبصفة تفصح مساوئ علاقات السيد بالخدام ، وتكشف الإحساس الكادب بالآهية لدى يؤدي إلى التصرف بشكل سيء مع الشر^(١٤)

والخدام في قصة «الفيلسوف» محمد الفايير نموذج للاستغلال الاجتماعي ، والسحرية من طبقة الخدم والخدام في القصة يعيش في منزل سيده ، يصب القهوة ويقدم الطعام للرجل الأجنبي . الذين يأتون إلى الديوانة ، فيعرض دوماً لسخريتهم وهرتهم مشخصته ، وذلك لأنه يميل إلى التفكير والتأمل والصمت ، فهو يترك ما في الحياة من ريف

من جعلها دمية ..

- كيف ..

- خلق شعرها ،

- من الذي خلقه لها ؟

- أنت يا مكانك مهزلة من تشالين^(١٤)

(٣) قصة أو عوور المرأة :-

تشمل قصة المرأة في منطقة الخليج والجزيرة العربية حيزاً كبيراً من واقع المشكلات في القصة القصيرة فيها ، وذلك بسبب الواقع الاجتماعي المحكوم بالعديد من القوانين المكرية والسياسية والاقتصادية

فالمرأة الخليجية لازالت محرومة من ممارسة حقوقها السياسية ؛ حتى من خلال المؤسسات الشرعية القائمة في بلدان المنطقة . وهذا ينعكس سلباً على دورها الاجتماعي

والمرأة لا تزال - بالمقارنة بالرجل - مخلوقاً من الدرجة الثانية على مختلف المستويات ، في أغلب بلدان المنطقة بسبب الفوارق لعائلية التي أفرقتها المعام السائدة والمتوارثة ، لذلك فهي لا تتمتع بحريتها الكاملة في تحديد مستقبلها ، فلا يحق لها أن تختار زوجها ، ولأغلب الأحيان نجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أمها .

هذه هي القاعدة ، أما الاستثناء ، وأعني به التطور الذي حدث لفئات معينة من النساء ، فقد وجد صدى له في القصة الخليجية في هذه المرحلة ، فقدمت لنا القصة نماذج للمرأة التي ترفض التسلط الأسري عليها ، محاولة ممارسة حريتها وفرص إرادتها على محتملها ، كما قدمت بـ نماذج أخرى ، تجسد هذه الحرية المفقودة بوصفها الخلاص الحقيقي للمجتمع الخليجي من التحلف الاجتماعي الذي يعاني منه ، مما جعل من هذه المرأة الثمينة على واقعها البطلة الحقيقية لبعض القصص .

وقد اتخذت المرأة في هذه القصص شخصيات مختلفة :

شخصية الأم :

وهي التي تتميز ببعض غامر من الختان والرعابة لأولادها ، لكنها تواجه مشكلات أسرية كثيرة ، هي أم منهمة دائماً بسبب وفوقها إلى جانب الأبناء ضد الآباء

وهي أم خائفة قلقة بسبب تحملها مسئولية أحداث تقع من أبنائها دون علم الأب ، وهي مستودع الحزن بسبب أحدها الفراق ودعوة الأبناء العائين . وهي أم حائرة . لأب عذبت صغره لصاحبه - صحت صمقة الزواج - وهي أم منسقة . لأب احتلت بوق الأب في الأسرة ورأحت تدير دورها بحش . مما أدى إلى زوال الأب - من - ولديها من هذا النوع من القصص عند كثير من مثلاً

قصة «ناريج ميلاد حديد» لأحمد جمعة مبارك . من مجموعة «سيرة الصمت والجوع» وهي تصور لـ امرأة التي تصورها بخوفها من الخساع والحياة من خوف . وشعورها بالظلم إلى قتل ولديتها حتى لا تلاق مثل ما تلاقه من ظلم واضطهاد^(١٥)

ومعها من مظاهر الاستغلال . إنه فقير حقاً ولكنه يدرك مالا يدركه أسياده ، بل إنه يجيد المناقشة في القضايا الخامة كالمسألة مثلاً ، وأحدث في قصايا المرأة ، وهو مالا يجيده أو يتقنه أنثراء الديوانية ، وما يتخذ هؤلاء الأثرياء من حديث الخادم عمالاً للحرية منه والتدبر مآزله ، ويدور حوار بينه وبينهم يؤدي إلى انكسار نفسه واعتزاله في السيل^(١٦)

وقصة (مى ١٣) لإسماعيل فهد إسماعيل ، تصور العبودية التي يعاني منها خادم النارل بسبب علاقات تنمى أن هؤلاء الخدم ناس مثلم - فالخادمة (مى) فتاة جميلة صغيرة السن ، تعذب وتضرب كثيراً من قبل أسيادها ، الذين تعمل عندهم ، كما تهم بعلاقة مع صاحب البقالة محاور لمسكهم ، بينما كان سيدها هو الذي يراودها عن نفسها :

- مالىدى أحرلك ؟

- البقال مشغول .. بيع لأخرين .

فيرفع صوت سيدتها -

- البقال مشغول أم أنك كنت مشغولة بمغازلة ؟

.....

- أبنتا الدهرة الصغيرة !

- أنا .. أنا ..

لكن يد سيدتها تمتد إلى أمام . تمسكها من شعرها بقوة ، تسحبها بالقوى إلى الداخل . هي غاضبة !! . تضربها

- ادخل باعاهرة !

كلهم يصرخون .

رأسها ينفاد لحركة اليد ، تصرقلها بالسجادة ، يخلع لوازها محترقات الكيس الورق تتناثر على الأرض ..

- وهو يمسح على شعره أنت تظلمين إليه راحية !

- هو .. هو ..

- العرسي ! أظنه عد يده إلى صدرك أيها ! :

- سيدتى .. أنت ..

- لماذا بما صدرتك بهذه السرعة ؟

.....

- أين النقود التي أعطاك إياها ؟

- لا يمكن أن يفعلها معك من دون مقابل ! ..

- تعال انظر .. تعال !

سيدتها يفرج ، والأصابع تسل خارجة ، ورقة نقدية من فئة الـ دينار .

- من أين لك هذا ؟ ..

- سيدتى هو الذى أعطاني إياها . على الرغم أنه كان قد أوصاها

- بشرط ألا تسلم سيدتك بالأمر ! ..

- لست عاهرة فقط .. بل وماكرة لعينة تهدف للإطعام بيتا ... ذواؤها عندي .

- قلت لى «لو كانت دمية لما فارت اهتمام أحد ..»

وقصة «قلب الأم» محمد عيسى المشهدى . التي نهت فيها الأم حياتها بعد وفاة زوجها ، لتربية ابنها الوحيد وتظل سنوات كاملة تنتظر عودته بعد إكراه دراسته ليصبح طبيباً^(١٧) .

وقصة «البراعم اللينة» لعبد الله سعيد جمعان ، التي تصور امرأة فقيرة تعيل أطفالاً ، وتحظى برعاية الحكومة بعد مشاق كثيرة^(١٨) .

وقصة «الفصل القادم» لبلال العثان ، التي تتوزع فيها عواطف الأم بين مستقبلها ومستقبل ابنتها ، فتظل تمر رواح حتى يتاح لابنتها الاستقرار في حياة زوجية تعمدتها عليها^(١٩) .

لقد كانت مواقف القصة الخليجية إزاء شخصية الأم ، تتراوح بين العطف والتأييد لدورها الاجتماعي ، والندوة إلى تخليصها من أجل أبنائها .

ب - الزوجة في القصة القصيرة :

لقد تناولت القصة القصيرة ، في الخليج والجزيرة العربية مفهوم الزوجة من خلال موقفها العام من المرأة وتناولها لمشكلاتها ، حتى تراها زوجة صبورة تتحمل نسلط الزوج ، وأعباء الفوراق الاجتماعية التي أياحت للزوج التصرف بحرية دون سواه ، وهي زوجة صبوراً تنتظر عودة زوجها من سهراته الليلة ، وتتحمل قدرها ونصيبها إزاء تصرفات زوجها (سكر والمريده ، والقمار ، والأطعام الشخصية و الدابة)

وتناولت لقصة أيضا الزوجة اللامبالية التي تتمتع بقدر كاف من اللامبالاة إزاء مهات البيت والأولاد ، وتعتمد على «الحلهم والشمالين» في القيم بأعباء البيت وتربية الأولاد ، فراها في صور عديدة نفس هذا الإحساس . رآها امرأة مسرفة شبيهة الوصف لخال الذي تتمتع به من حراء امرئها برجل يحدث مرة من المال ، وراها امرأة مرفهة تنهم بالعلاقات النسائية الأخرى ، ومظاهر الأرياء والحلى ، وتعقد علاقاتها الاجتماعية على أسس من هذه المظاهر ، وليس على أساس الفكر ، أو العلم أو الثقافة عموماً ، أو الاهتمامات الخيرية أو الاجتماعية للبيئة

والقصة ترى أن هذه الزوجة ، أو هذه (المرأة) ، هي نتاج مجتمع رأسمالي تتحكم فيه الفئة المالبة ، بحيث تكون العلاقات (السلعية) هي سائدة . وعاد ما تدخل الزوجة في شبكة هذه العلاقات الأسرية يعمل لفساد الاجتماعي

كذلك ترى الزوجة التي تقف في وجه زوجها عندما يحصر اهتمامه بأشياء لا تهمه إلى إنسانية وعاطفت القصة الخليجية مشكلة «الزوجة» بنفس الروح التي عاشت بها موضوع «الأم» . فعصه «الثوب الآخر» لبلال العثان ، تحكي قصة امرأة تحاول الخلاص من صداد العلاقات الاجتماعية التي يقيمها زوجها مع وسطه الاجتماعي^(٢٠)

وقصة غالب حمزة أبو الفرح «ذكريات لا تنسى» ، تحكي ذكريات زوجة تركت زوجها في الخارج وقد تعلق بأجنبية ، ثم عادت إلى الرياض ، بعد أن أنهت تعليمها ، والجمع يؤكد لها أنه سيعود إليها وإلى «لأده نادماً»^(٢١)

وقصص كلثم جبر تصور جوانب عديدة للمرأة . فقصصها «شرح في المرأة» تصور زوجها يحمل زوجته ، ويرغمي بأحضان امرأة أخرى ، ثم يندم ويعود إليها معذراً^(٢٢)

وقصصها «الناحثة عن الحب» تدور حول لمان حينا يكون جمعه هو الهدف الأساسي للرجل في المجتمع الخليجي ، ويجعل ذلك منه شخصاً مهملاً حقوق المرأة الزوجة

«... المنزل .. لأشياء حتى ولا صوت زوجي ، أصبحت أمتلك المنزل المادى المستقر ولكن لا زوج به ... إن الزوج يقص ليديه في الخارج وعندما يعود في أول الصباح أكون قد غادرت للدراسة»^(٢٣)

ج - الحب في القصة الخليجية :

الحب . في القصة الخليجية ، حب تسرى فيه رائحة الفولكلور وشخصيات الأرقه الجارية المظلمة كليا إلى الخليج أيام العشرية الثلاثينات . عندما تكون المرأة (نهمه) في مجتمع يحافظ . فإن الحب المكتوم يصبح عنصراً أساسياً في هذه العلاقة

فالمجتمع يخاف أن تكبر البيت وتصبح لديها تعلقات خارج أسوار البيت

والمجتمع يخاف الأسرة يخاف أن ترتبط البيت بعلاقة مع ابن الخبير ، أو العكس ، هذا تراهما يشكهن ، كما في قصة «الجدار الخشبي» خليل القريع

«.. حفرني والدي مرارا من المرأة ، في الثانية عشرة شاهدني والدي أتكلم مع ابنة الخبيران ، أسألهما عن أغنيا ولم يكن في ذهاب شيء بما في دهنه ، والنتيجة صمعة حادة لزممت على أثرها الفراش ثلاثة أيام ، وكنت في الخامسة عشرة ، ومحصرة بمجموعة من جاربات كن يرددن والدي ، قال والدي بعد أن تتمتع ودخل

- المفروض أن تتحجبن عنه ، لقد بلغ الخامسة عشرة ، أصبح رجلاً ، هل تردد أن تسلي عقله ؟ ومن يومها لم أعد أرى وجه امرأة ماعداً قريباتي .

حصرت إلى اللبنة ، رأيت وجوها عديدة لساء عديدات ... تأملت تلك الوجوه كثيراً ، وحلمت بها كثيراً ، ول كل مرة أتذكر أن والدي طلق والدي لأنها أنجبت طفلة»^(٢٤)

والمجتمع يخاف أن تنمرد البيت على سلطة تقائده ، وتختار الشخص الذي تحبه ، أو الشخص الذي تربده في الوقت الذي تكون أمرتها قد حطمت لها استقلالها باختيار الزوج الذي تراه مناسباً لها . ويخاف المجتمع أيضاً أن تتورط البيت يوماً ما فتخطي في علاقة آتمة ، تسبب إلى صحتها ، وهو بهذا الخوف يحمل من المرأة كائناً عاجراً عن حماية نفسه من الوقوع في الأخطاء . هذا راء يعاملها بحذر ووحشية دائمين

هذا الخوف وهذا السلوك قد وحدا طريقها إلى القصة الخليجية ، فأتينا نحاذج عديدة لشخصيات نسائية (مقهورة) تعاني من الخوف والحذر ، وإن حاولت بعضهن الانطلاق من القيود . ومن الغريب أن

القصص التي تتحدث فيها المرأة على قيودها لم يكن قبولاً من المجتمع الخليجي ، الذي لا يزال يرسف في قيود التقاليد ، فاعتبر مثل هذه الشخصيات المتمردة كادج متجذرة من القيم الخلقية ، ومرفوعة من المجتمع .

ف قصة «هي التي تحب الشوارع» لسليمان الخليلي^(٥٥) ، تروي قصة حب بين شابين في حي يتحكم فيه علاقات اجتماعية ، ترفض الاحتلاط وتتسلط تمسك صارماً بالتحجب وتؤمن بقتل الفتاة إن هي أحببت وقصة سوف «أقول وداعاً» لكنتم جبر ، تصور المدينة التي تغلق الأبواب بوجه الحب^(٥٦) .

وقصة «المن يغني القمر» ل محمد الماجد ، تصور حب فتاة لشخص ، ولكن أمها يرغمونها على الزواج من شخص آخر لانتشار نجاحه بأية عاصمة . مما جعلها ترى صتان رافها كأنه كسر لها . وتسير شخصية الفتاة «بيل إلى التردد حين تعرض على حبها أن يأخذها معه إلى حيث قرر أن يسافر»^(٥٧) .

وكذلك قصة «حملة الوداع» لخليل الفريج ، عندما أراد ربه في لعمل وصديق والده المتوفى أن يزوجه ابنته التي لم يرها أبداً . فلم يقبل ذلك ، وواتته الشجاعة أن يتمرد عليه ، ويرفض عرضه بزواج ابنته .

د - المرأة والسلطة :

لقد تناولت القصة الخليجية نموذجاً آخر من المرأة في واقع الخليج ، هي تلك التي لا تصمد برء قوة المال . أو تسقط تحت صغوط رب العمل المادية ، والمرأة الساقطة امرأة من عائلة فقيرة يتم تزويجها من رجل غني بعد أن ترشح العائلة الفقيرة لصغوط المال . وهناك نموذج آخر للمرأة التي تنصدي لطمع رجل وروحه (الإقطاعية) في امتلاك قطع من لينة في آن واحد ، والمرأة التي تنصرف بقوة المال عندما تصبح ربة عمل ومقولات . فتدبر مشاريع ، وتفقد روح الأثني وشجاعة الحب هذه الخادح ، وغيرها ضمن موضوع المال والمرأة ، تناولتها القصة الخليجية ضمن الموقف العام من دور المال غير الموجه اجتماعياً ، وللحد للعلاقات

ومن الطبيعي أن يؤدي هذا كله إلى ما أدى إليه عملاً ، من وقوع مشكلات كثيرة هزت كيان الأسرة الخليجية وهدمت دعائمه ، وأطاحت بزواجين . في كثير من الأحيان - إلى الخلاص بالطلاق ، وأسست لأساء بل لعيباع . وقد سجلت القصة الخليجية هذا كله ، وبخاصة الجانب الخلق منه ، أهي جانب العلاقات التي نشأ بين أفراد الأسرة ، والتي تظل في خفاء عن المجتمع الخارجي ، من ذلك مثلاً : مايشعر به الزوج الذي أجبر على الزواج من فتاة لايمحيا لأسباب اجتماعية واقتصادية ، من كراهية وحقد على زوجته يحمله أحياناً على إيذائها . بل ضرب بطريقة مفرقة كما نرى قصة «جريمة في حي مجهول» ل محمد الماجد . حيث الزوج يكتر من ضرب زوجته فقد «صبحا ... بوحشة وأدخلها بين الحيران وزاح بضربها بلا وعي ، وكان يركلها بقدميه كما الكرة . وكان يتنمل حذاء صحتها ...»^(٥٨) .

وفي قصة «لن نكره الصجر» لهداية سلطان المسالم ، تصور إحساس المرأة بذلك : «فقد آن الأوان ، ليدركوا أن المرأة مخلوق له جس وشعور ، وأنها لم تعد سلعة ولاهي من سقط المتاع ، وقد كفى مجتمعنا ما فيه من اللأسي والفواحش ...»^(٥٩)

وفي قصة «الزوجة الثانية» لخليل الفريج ، مايشبه ذلك الإحساس ولم يعد ينظر إليها إلا كما ينظر إلى قطع الأثاث الأخرى الموجودة في منزله . وهذا الموقف في نظره لأعبار عليه . فكل الرجال هنا ينظرون إلى كل النساء هذه النظرة^(٦٠) .

ولمحمد الخلاص بالعلاق^(٦١) في مجموعة من القصص ، نذكر منها على سبيل المثال قصة «امرأة للبحر» ل محمد جيمي المشهدي ، إذ تجسد القصة ليلة رفاف فتاة . وقد جئت على قدميها متوسلة لرجل الذي اشتراها زوجة عماله طالبة الطلاق ، لكنه يرفض لأنه لايسمع سوى صوت الشهوة في داخله^(٦٢) .

و - المرأة والوظيفة :

ولا يزال مجتمع الخليج والحريرة العربية . يزداد في تقلل الدور الإيجابي للمرأة المتبعة في العديد من مجالات الحياة . وحاولت قصة أن تكون إلى جانب هذا النموذج الإيجابي للمرأة ، ولكن بعض تفاصيل بيت أن عمل المرأة قد شعلها عن واجباتها تجاه زوجها ومنزلها ، كقصص «الكلمات العارية» لخليل الفريج ، والتي تحكي قصة رجل مع فتاة صحفية ، أحياناً مد عشر سنوات :

«ولشد ما أعجب بأفكارها الجريئة ، ولأسلوبها الرشيق المذهب في التمس هيباً تعيش الفتاة في بلاده في جهل مطبق يحميها كاشمعة تبتد ظلمة الجهل المضي بين قريباتها ... كان يسعده أن يرى فتيات بلاده وقد بدأن في كسر طوق الجسود والجهل قبل أن تنتشر مدرس ابينات في طول البلاد وعرضها ، وعندما تزوجها كان يحلم بحزن هادي سعيد تسير فيه الحياة سيرا خالياً من العوائق والمنغصات ... ومن يمكن أن يفهمه غير فتاة متعلمة مثل درجاء وتحمل أفكاراً هادئة بناءة عن الحياة والزواج والتربية . لم يعرف البيت السعيد الذي تناء ، لم يجد في الزواج راحة كما كان يظن ، ظلت درجاء منصرفة إلى كتبها وكتاباتنا ... لكنها حتى بعد مولودها الرابع لم تتغير ، كانت تقضي وقتها في المكتبة غير عابثة بصراح أبنائها ، إنه لايعرف أي حياة ستكون حياته .. والأسوأ من ذلك أنها صرحت له أنها لم تخلق للزواج ، لكنه كان يرى أن أية امرأة في انعام لا يمكن أن تقول ذلك إلا إذا كانت تحب نفسها ، قاب لها مرة - أولادك يارجاء ألا يستحقون اهتمامك ؟

من أي جس خلقت ؟ !

فردت عليه بلا مبالاة

- ألا ترى ، أمك تهم بهم ، إنها تعني بهم أكثر مني وهذا ينكس .

وعندما أراد أن يستمر في النقاش قاطعته قائلة

- أرجوك دعني أكمل عملي^(٦٣) .

كما عرضت القصة لعمل المرأة . وكيف أنه قد يدمر أحلامها وشرفها ، كقصص «العاملة» ل محمد المرابطي ، والتي تحكي قصة فتيرة

نحصل على عمل (مضيعة) في إحدى الخطوط الجوية في لندن لشهر في أحد الدرات ، صنفه على أنها يعد ليلة ماحنة (٦١)

(٤) محور الصحراء

وعن الرغم من أن الصحراء في القصة القصيرة في منطقة الخليج وحريرة العربية ، لم تحظ بقدر وافر من الاهتمام مثلما حظي البحر ، الذي كان الوسيط الأساسية من وسائل الإنتاج والمصدر الرئيسي قبل عهد النفط ، فإن الصحراء عامة وشخصية البدوي وتقاليد الأسرة البدوية خاصة ، وجدت لها مكانا في القصة الخليجية في المملكة العربية السعودية بالذات ، التي أعطى قصاصوها مكانة للصحراء كموضوع رئيسي في قصصهم ، كذلك الكتابات القصصية في دولة الإمارات العربية ، والسبب هو أن الصحراء مازالت تقرب كثيرا من حافة المدن ، ونقصها لها المجتمع الصحراوي بشخصياته وتقاليد وأفكاره

في بعض مناطق الخليج والحريرة العربية الأخرى . مثل : الكويت والبحرين . ومناطق معينة في السعودية . بدأت المدن تنهض متعددة عن تكويناتها الصحراوية القديمة . وقد المجتمع العديد يتعد عن الصحراء كهيئة متأثرة بأنماط جديدة من الحياة والسلوك ، وحسن محيط هذا المجتمع الجديد لم يعد الكتاب والمثقفون يتمسكون بموضوعاتهم في بيئة قديمة أصبحت بعيدة عنهم . وإن كان سليمان الفليح في قصته «ويكوي عزال الريح الحمل» تصور هذا الجانب (٦٢)

وقصة «وصحي» لعبد الله سعيد جمعا من المشاكل التي أثار . وكيف أنها ما تزال مشكلة أزلية لدى مجتمع الصحراء . والقصة تروي قصة تار بين قبيلتين ، إحداهما ردت على الأخرى عازية لتفرد مانسب منها ، وكانت في هذه القبيلة فتاة اسمها «وصحي» ألم بها ألم من جراء ما حصل لقبيلتها ، فخرجت في الليل لتروح عن نفسها في الصحراء . خلال ذلك عثرت على شخص جريح في الصحراء فأنقذته دون أن تعرف عليه ، عظمه أخيرا أنه من «الأعداء» . وعندما غامل للشقاء لم يسر هذا العمل صاد إليهم مع وفد من قبيلة يطلب الصلح ، ويطلب يد «وصحي» ، وهكذا كانت وصحي سبا في مصالحة «الأخوة الأعداء» (٦٣)

وقصة «سلمى» لعبد الله سعيد جمعا ، تطرح تساؤلا : هل يقدر الحب أن يواجه عادات عشائرية سيئة ، ما تزال موحدة في المجتمع القبلي السعودي ، أعى البدل بين النساء في الزواج . والقصة تعالج هذه المشكلة ، وتنص على ولباقي العادات المختلفة في موضوع الزواج . وبناء الأسرة (٦٤)

(٥) الوافدون في القصة الخليجية

شهدت منطقة الخليج والحريرة العربية هجرات عديدة لوافدين من جسيات مختلفة ، منا وراء فرص العمل التي وفرها أنظار الخليج العربي حديثة التكوين ، وبعد ظهور النفط في المنطقة ، ومنذ الأربعينيات حتى الآن ، شهدت المنطقة هجرة عمرانية وسكانية تقوم على الخدمات ، وتدعم بناء الدولة ومؤسساتها ، وازدادت واتسعت مؤسسات الدولة بدورها فواجهت حاجة كبيرة إلى كفاءات وفوى عاملة

في مجالات البناء . والتعليم . والتخطيط . وفي مجالات الخدمات البلدية والمواصلات . الحج . وكاتب فرص العمل . في مجتمع في طور التكوين وتعري العديد من جسيات أخرى آسيوية . وأفريقية ، وأوروبية . للعمل بمنطقة . ومن ثم الاستيطان بها (٦٥)

تجدد حمل هؤلاء الوافدون خلال السنوات الثلاثين الماضية معهم إلى ثقافة عادت . وأنماط من السلوك والأفكار ، بعضهم جديد وعرب على المجتمعات الخليجية ، فضلا عن التأثير الإيجابي الذي أحدثه هؤلاء بإعطاء أنشطة المجتمع حيرات جديدة ، فقد قدموا له خدمات أسهمت في تنويعه . إلا أنهم من جانب آخر . وصعوا أمام التكوين الاجتماعي . في علاقاته الاجتماعية والأسرية لمجتمع الخليج . حالات جديدة وعربية عليه لم يألفها سابقا . وتدرجيا وجدت الأمر الاجتماعي السابقة عنها تسبب لاستيعاب عادات وأفكار وأنماط العلاقات موفدين من جسيات كثيرة . قرية أو بعيدة عن المنطقة

لقد رصد الباحثون الاجتماعيون في المنطقة تأثير الحجم الاجتماعي للوافدين الذي يشكل «في بعض الأحيان نسبة أعلى من السكان الأصليين» . ويتضح ذلك بصورة خلاصة في قطر ودبي وأبو ظبي . وحلقت هذه الهجرة السريعة مشكلات سياسية واجتماعية أثرت تأثيرا بعيدا في حياة البلاد (٦٦)

كما لاحظوا تغيرات كثيرة طرأت في مجالات عدة نتيجة هذا التأثير وبالأخص في مجال البناء والعمارة ، وفي مجال علاقات العمل وبوطيفة وفي مجال الملابس والأزياء وتنظيم البيت ، وديكوراتها . وفي مجال العلاقات الشخصية بين الجنسين ، وشهد المجتمع (المعجب) المنعزل في علاقاته حالات ماهرة ومتعددة في (السور) ، والانفتاح على علاقات جديدة من جسيات أخرى ، ورغم حدوث هذا التأثير الواسع على حالات اجتماعية عديدة . فقد برزت مقابل ذلك مشكلة الفوارق الاجتماعية في واقع الدولة والمجتمع بين المواطنين والوافد ، وهذه المشكلة انبثقت كثيرا على طبيعة العلاقات بين العنات السكانية في المنطقة (٦٧)

لقد رصدت القصة الخليجية هذه الحالة ، ووجدت في موضوع الوافدين موضوعات عديدة ، وأخذت من شرائحهم الاجتماعية ، شخصيات عديدة لتلك الموضوعات ، ونصبت من خلال ذلك لمشكلات برزت ضمن إطار هذه الحالة الاجتماعية ، ويمكن أن يشير إلى بعض ما تناولته القصة الخليجية ، من هذه المشكلات مشكلة الفوارق الاجتماعية بين المواطن والوافد ، وكيف أوجدت هذه الحالة صورة (المواطن المستعلى) على أناس يشعر أنهم في الدرجة الثانية ... لقد رفضت إنسانية القصة الخليجية هذه الحالة ، وعرضت بديلا عنها صورة للمواطن الإيجابي ، الذي يحظى إحدا كما جيدا حالة الوافد ، ويتعامل معه بروح المواطنة .

ومشكلة الحياة الاقتصادية الصعبة التي تعيشها فئات غير ماهرة ومتدنية الخبرة من الوافدين ، الذين يتسلون من أنظار محاورة دون رخص للعمل ، وكيف يخلق هؤلاء مشكلات تأخذ أشكال الخنايات

والحرث ، مهم يعيشون في أماكن متروية مهجورة ، ويعملون بطرق
احياء وتمويه ، ويخرجون قبل الفجر للعمل ، يعودون إلى أوكارهم قبل
حلول الليل ، ليقيموا في أيدي الجنائز وعناصر الابتزاز ، وسرعان ما
يكتشف منظمات الأمن حالانهم ، وتحمل مسئولة مشكلاتهم ، لقد
بشرت الصحف والمجلات ، قصصا قصيرة عن هذه الأوضاع ، وبعض
كتاب القصة تناولوا ذلك في بعض قصصهم

هـ هي العديد من المؤسسات الحكومية أعداد كبيرة من الخراس ، من
تكرم الحكومة شعبيهم لأسباب عديدة . ونظر لأن الكثيرين من هؤلاء
الحرس الكويتيين يعملون أيضا سائق تاكسي . ونظرا لأن رواتبهم عالية
سبب حيث تسمح بأن يدفع الواحد منهم جزءا منها لموظف آخر . لذلك
فإن بعض الحراس يقوم بتأجير الشفت ، لأحد العمال الأجانب مقابل
خصم من دينارا - مثلا - يدفعها الحارس للعامل الأجنبي البديل .
وتوجب هذه الترتيبات يستطيع الحارس أن يغادر الوظيفة ليعمل على
تاكسي الأجرة

الجانب الآخر من هذه القصة ، هو أن الحارس البديل يقوم هو
لآخر بتأجير غرفة سكن خراصة بعدد من العمال من يدفع الواحد منهم
15 دينار شهريا مقابل امبيت . وتوجب هذه الترتيبات فإن الحارس
لبديل يؤوى في الغرفة عدة أشخاص من يهون أعمارهم في وقت مسائي
متأخر ، ثم يندأون للغرفة ليناموا فيها . حيث يستيقظون قبل دوام اليوم
ثالثا (٧٦)

وقصة وشاط نجس في الليل الميثاق تصور دخول بعض الوافدين
إلى بلاد بطريقة غير شرعية لكي تحكي حياة مجموعة منهم من جنسيات مختلفة
يعيشون في غرفة واحدة . وتنتهي حياتهم إلى الجريمة

« - لو كان عيسى بدافع من أبنى لإعالة أسرنا لماث للصية ،
وتقبلت كل شيء منها كان صعبا ولكن أن تجسب الصفر من .
الحرس ولا تكل ! للجدعان آذان . أنت خائفا »
« مخالف ؟ لا ولكني أحترق نفسي .
- لم ترتكب جريمة .

« على العموم ليس من مهمتنا أن ترتكب الجرائم
« امسك أيها الوقح : جنوسك يشرق
« أنت رجل تفقد شهوتك

في اليوم التالي صدرت صحيف الصباح «جريمة» . فشبلا في غرفة من
غرف العرب ، رجال الأمن لم يعثروا على أية أوراق تبين هويتها
ولا مكان عيشها . وبعد عدة أيام عادت الصحف بنصوص أخرى
عثر بعض المارة على سبعة شاب حريق مهول الحوية أنقذها مياه الحرق
اشاطىء . (٧٧)

وأخيرا تناولت القصة العلاقات بين الحسين ، وعالما ما يكون
الطرف المتأخر هو الطرف الذي يواجه أسلوب غريبا في العلاقة . بعض
الشخصيات في القصة وجدت بعض العادات لدى الوافدين وصفا
مشجعا للحلاص من قيود وعادات اجتماعية وقيم متوارثة

الجوانب الفنية للقصة الخليجية

إن الأساليب ، أو الأدوات الفنية التي استعملتها القصة الخليجية
لتعبر عن أفكارها الاجتماعية ، هي قصة لا تنفصل عن الحياة العامة
لل قصة ذاتها ، فالقصة هي تعبر عن وسائل معينة عن حالة واقعية ،
وطريقة التعبير ، وكيفية ، والوسائل المتبعة هي ، في عمق
تشكل الجوانب الفنية للقصة . لهذا من الضروري الإشارة لتلاحيات
موجزة عن تلك الجوانب للقصة الخليجية

أولا الأسلوب

لقد حوت القصة الخليجية . في تناولها للمشكلات الاجتماعية التي
أشرنا إليها ثلاثة أساليب يمكن تحديدها بوصف

(أ) الأسلوب الأول ، يعتمد على الحدث ، وتحريك الشخص
ضمن زمان ومكان محددين ، وهذا الأسلوب يمكن المؤلف بسرو براعة
من أفكاره ، وهو ينسلي للمشكلات الاجتماعية ، وهو قد لم يستند
كثيرا عن محاولات الرواد الأوائل في القصة ، إنما توصل معهم . معطو
الأسلوب السابق إلى أسلوب فيه قبة أكثر ، تحقق الوضوح بحدث
والشخصيات ، وهذا ما نجده مثلا عند إسماعيل فهم إسماعيل ، وسليمان
الشطي ، وسليمان الطليق ، وليل العثان ، ومحمد عبد الملك ، وعن
سوار ، ومحمد عيسى للشهداني ، وخليل إبراهيم الفرج وغيرهم

(ب) الأسلوب الثاني استعمل فيه القاص «المرية» في صياغة
الكلام الداخلي للقصة مبهجا وحوارا ، وأعطى للمر مكانة كاملة في
المحتوى العام للقصة . إن هذا الأسلوب رغم أنه اتجه لمعالجة موضوعات
اجتماعية تدخل ضمن دائرة (الصراع) بين الأصدقاء في المجتمع . لا أنه
كان صغيفا ، قياسا على الأسلوب الأول في التعبير عن أفكاره . فجميع
صارات داخل البناء العام للقصة ماضي إلا أفكار (منفرة) تارة .
(وموجهة) لأهداف متعددة تارة أخرى . كما أنه يستند لحدث
الكامل ، والشخصيات الواضحة في مثل هذا النوع

إن مثل هذا الأسلوب نجده في كتابات العديد من بعض
أمثال : محمد الفايز . وسليمان الشطي . وسليمان الطليق

وبعد ضرورة أوصح عند كتاب البحرين أمثال : محمد الماجد .
وعلف أحمد خلف ، وعبد القادر عقيب . وعبد الله علي خبيطة .
ومحمد عبد الملك ، وأمين صالح .

وانعكس ذلك حتى على عناوين قصصهم . أو مجموعاتهم مثل :
«استعائنات في العالم الموحش» ، «هوها الوردة» ، «هنا رقص» ، «ولرحيل
إلى بلد الفع» ، «والسيد» ، «وموت صاحب العربة» ، «ومفادع
من سيمفونية حربة» ... الخ .

(ج) الأسلوب الثالث - أقرب إلى (الخاصرة) منه إلى القصة
لقد امتلأ ميدان القصة الخليجية بإنتاج يعتمد على الأفكار الدانية
والأفعالات الخاصة ، كأسلوب للتعبير عن الموضوع الذي يتناوله حد
النوع من القصة ، وهذا الأسلوب ينتقل إلى الحدث ، ويعتمد على
لحادية الشخصية ، ويعلم فيه الصراع . لكنه برغم ذلك يظل شكلا

ثانياً الشكل والمضمون

لقد كان الفكر الإصلاحى فى المحاولات الأولى رائدة مقصدة الخليجية واصحاحا . وهو الذى يعلى (ثقافة) البناء الداخلي والمفردات والتعابير والمفاهيم المستعارة من حياة بلادنا ، محمد الحنون واصحاحه وقريبة من المفاهيم الاجتماعية السائدة ، هذه الحالة امتدت إلى الجيل الثانى من القصاصين . لقد حافظ هؤلاء على الفكر الإصلاحى كمصدر (ثقافة) انقصة الخليجية . وأصابعوا إليه كتنجحة صعبة تنصير الوعى ، وسدوا بالسرديّة السابقة التى كان يستعملونها ، فكانت للتعبير عن ثقافته ، استحداث شخصيات تتحدث عن نفسها داخل القصص ، كما أوجدوا طرقاً أخرى للتعبير عن الموضوع ، مثل إجراء تقطيع الأحداث (سيناريو) ، وإدخال أحداث طارئة اعترافية فى السياق العام ، بشكل شبه طريقة (المنهج) كما أوجدوا طريقة استرجاع الحدث هذه الطرق المتكررة . قياساً على المنهج الأول . عرفت عن قدرة القصاصين الخليجيين على تغيير الشكل الكلاسيكى سابق للقصّة . تأثيراً بمادج عربية وأجنبية سبقتهم .

كما أن القصّة الخليجية تميزت خلال محاولات الأولى ، بقدرة على خلق أحداث . وتجميع قيم حول هذه الأحداث . وجعل الشخصيات تتحدث عن هذه القيم ، وبدلاً من أن يكون الخير والشر بشكل عام هما المرادفان العامان للقصّة ، أصبحنا نرى محاولات تعنى الكثير اجتماعياً . وتتركز حدوث محض فى تشخيص بيئة المشكلات الاجتماعية ، وهذه الحالات مثل الرقص ، والموت ، والفساد ، والفقر ، والحب ، والزواج ، والانتحار ، والمرد ، والجنون ، والخروج ، والخديعة ، والخيانة ، والاعتقال

إن هذا التخصص فى تشخيص بيئة المشكلات ، أوجد لفكرة على خلق الحدث الواضح لكل شخصية . ومن ثم توسيع هذه الحدث . إن طريقة العرض الداخلى فى هذه القصّة الخليجية ، تطور بدأتاً تنلّسه ، وهو لا يلقى وجود نقص فى امتلاك هذه الأدوات الفنية لدى الكثير من محاولات القصاصين الشباب ، الذين يمحون إلى زمر ، والمخاطر الدائبة كأسلوب عام فى قصصهم .

ثالثاً الحدث

إن العرض والوصف والحوار ، سمات لازمت تكوين المحاولات الرائدة فى القصّة الخليجية ، وهى تعبر عن الحدث فى داخلها . وهذا جعلها لا تشد عن مثيلاتها فى البلدان العربية ، واستمرت هذه الخصائص ملازمة للتأج القصصى الخليجى فى المرحلة الثانية . إلا أنه يمكن ملاحظة ذلك التطور الذى حصل فى كيفية بناء الحدث داخل القصّة . وبوعية الحدث قياساً على نوعية المحاولات الأولى

يرى الدكتور محمد جابر الأنصارى : أن هذه المعاني والصور ترد فى كتاب «فاندا» ضمن إطار دنى خاص ولكن من واجب النقد أن يبحث عن الخلفيات العامة لأكثر الأعمال الأدبية ذاتية وخصوصية

ويلا ريب فإن التعبير الذى تتعرض له منطقة الخليج فى عصر النفط بين قديمها الأصيل السيطر . وحديثها اللاهث المتعقد هذا التعبير يكن

من أشكال التعبير الأدبى عن مشكلات اجتماعية ، مثل مجموعه «فاندا» محمد أحمد الصوع و «أحرار عشة برية» لخار الله الحميد

على قصة «مقاطع» من مذكرات عائشة . من مجموعه «فاندا» محمد أحمد الصوع يقسمها الكاتب إلى عدة مقاطع ، على هيئة حوارات وتأملات يسيطر عليها السرد يقول فى المصع (٩) :

بعد أن عاشرتني إلى منزلها شرعت أكتب قصيدة مزقتها هي
فى عصية بالغة قبل تلاوتها

الفجر يحين غداً

لا أحد يغنى الليلة

والحنون يلف القرية

بوركت الأسفار المصونة

والف الساعد بالساعد

صرخت أطفال الحلى :

نحن جبايع وعرايا

لهل نأكل قصصاً وقصائد ؟

هل نلبس قصصاً وقصائد ؟

قال الشاعر

مهلاً

حين نموتون .

سأرتيكم بقصيدة . . .

وفى المقطع (٨) يقول

.... وهذا مقطع آخر قرأته عليها وهى تغادر المطار إلى

مدينتها :

لا شيء يفارقنا حين يفارقه

الكتب المهدرة

أصوات الخيران .

صرير الباب

تلاحقنا الأشياء المسية

تدعنا

لندعى التذكار يولى الليلة

ولتحترق الأشعار الملهوة

ما هى إلا حبر وورق

كبر الوهم ..

وكن كبريا ..

والظل الأحمر يصغر

يصغر يصغر .

حتى يندو فى حجم الخلة .. . الح . (٧٣)

في رأينا حنف ظاهرة تعبير الوجه بشكل أو بآخر ، في الشعور أو اللا شعور ، ويصحب ذلك صمم إبطار أوسع ، التعبير الذي يحتاج الحية العربية كلها بحثا عن وجه جديد أصيل يكون نواة للوجه القديم لا تزيفها .

إن العرص المردي كان أسلوماً بدائياً في وصف الحدث ، وكان غير مؤثر ، لكن هذا لم يدم طويلاً إذ أننا وجدنا عند العديد من قصاصي الخليج رغبة في الترميم ، ومهارة في خلق أحداث ذات نوجيات جديدة ، هي السياق كان موضوع المرأة المطلوبة ، أو الفتاة المغرور بها ، أو الشخص الذي ضل الطريق ، اجتماعياً - وأخلاقياً - أحداثاً رئيسة ، ونم برتبيها بطريقة معروفة داخل إطار القصة لكن الخال تعبر - وأصبحنا نقرأ موضوعات جديدة تعبر عنها أحداث جديدة ، وأصبح الحدث بأحد الصمة السياسية أو التربوية أو السلوكية (النفسية) ، وبداناً نقرأ أحداث - في القصة الخليجية - لها علاقة بشرائح اجتماعية جديدة كانت القصة تتحاشى النظر إليها ، مثل الخيانة في الأسرة ، والواغدين

رابعاً : الحوار :

لقد تطور الحوار في القصة الخليجية ، واكتسب مهارة متطورة في التعبير عن الحدث ، لقد كانت الطريقة المردي المعتمدة على حوار البديع والحناس ، صفة ملازمة للمحاولات الأولى ، لكن هذه الحال لم تدم ، وتمكن القصاصون الشباب من بث صوت الحدالة في روح اللغة العربية ، واستعملوها في حوار الشخصيات . ورغم أن الكثير من النقد يقال حول ذلك ، لما تزال الشخصيات في الكثير من النماذج تتحدث بحوار واحد ، وأما تتحدث بلسان الكاتب .

إن جعل الشخصيات المتباينة اجتماعياً واقتصادياً وفكرياً تتحدث (بصورة واحدة) تعبر عن أفكارها هو - بالأساس - حق إمكانية القاص

على بناء الشخصيات . إن السائق لا يمكن أن يتجاوز سمس ثقافة الراكب ، أو الأم التي تتحدث بنفس ثقافة الأب ، أو الشاعر الذي يتحدث من مستوى ثقافة الخيال .

إننا نلمس حوار النبرة الواحدة في القصة الخليجية في الكثير من إنتاج القصاصين أمثال : جابر الله الحميد ، وعدانية سلطان السالم ، وحليل إبراهيم الفريع ، ومحمد محمد الصويغ ، ولبل محمد صالح ، وغيرهم كثير

خامساً : الاتجاه العام :

إن الواقعية النقدية هي اتجاه عام لدى القصة في الخليج العربي والجزيرة العربية ، وهذا ما دفعها إلى اعتناء (تكنيك) خاص بها متأثرة بذلك الاتجاه الواقعي النقدي في القصة العربية ، الذي اتجه نحو الفئات الشعبية ، وشخصياتها ، وأوغل كثيراً في اختلاقي الاجتماعية

إن هذا الاتجاه أصبح محبباً لدى القصاصين الخليجيين ، وبالأخص لدى قصاصي الكويت والبحرين ، وبالتالي أكد إن هذا لا يتصل عن توجهات اجتماعية وسياسية واقتصادية لديهم .

إن اختيار نماذج شعبية بهذه الكثير (سهم وخواص - فقير - سائق - موظف - بائع - بقال .. الخ) وهذا التحديد الواضح لأدوارها الاجتماعية يجعلها تعبر بصراحة وضمها الاجتماعي ، وهذه الصراحة مجدها مميزة ، في القصة في الخليج والجزيرة العربية بحيث يرى من خلالها المجتمع يعيش دائماً حالة (اللاتوافق) وحالة الصراع ، وحالة التوتر .

وهذا ما يجعلنا نشير في الختام ، إلى أن القصة في الخليج والجزيرة العربية هي حالة متقدمة في الوضع الثعال للمجتمع فيه ، وأكثر ما فيها أنها تقوم بمهمة «تويره» نحو مستقبل أفضل .

• هوامش :

الشعر الكويتي الحديث : ٢٩ كما يمكن مراجعته - عبدالله الطائي في كتابه «الأدب المعاصر في الخليج العربي» ٢١ إدري أنها أول مجلة في المنطقة .. وكانت تنبع في مطبعة الشورى بصره - ويقتن منه محمد جابر الأنصاري - على أن أول مجلة في تاريخ الخليج العربي : مجلة من الخليج العربي : ١١٥ ويقتن منها على ذلك ملال منها الشامي : ملحق جريدة القبس العدد - ٣٦٥٦ / ١٢ / ٧ / ١٩٨٢ ٢

(٩) حواطف الصباح - الشعر الكويتي الحديث ٢٩

(١٠) إبراهيم عبدالله غنوم - القصة القصيرة في الخليج العربي . الكويت والبحرين ١٠٠ /

(١١) د. محمد حسن عبدالله : الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ١١٤

(١٢) إسماعيل محمد إسماعيل - القصة العربية في الكويت ٢١ - ٢٢

(١٣) د. عمر محمد الطال - تطور المرأة في مجتمع الخليج العربي من خلال القصة

(١٤) د. سليمان الشطي . صورت الخلف ٩

(١٥) محمد عبد الرحمن كافود - الأدب القطري الحديث ٦٧

(١٦) أحمد الطائي . تعريف بالحركة الأدبية في البحرين - الأكلام العدد السابع

١٩٧٥ ١٦

(١) د. بكري شيخ أمين : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية . ١٤٠ - ١٧٥ م ود محمد عبد الرحمن الشامي : التعليم في مكة والمدينة ٧٠ - ٩١

(٢) عبد العزيز الرشيد . تاريخ الكويت : ٢٨٣ . وعبدالله النوري : قصة التعليم في الكويت ٢٨ . يوسف القحامي : للتقطعات ٢٢٨ - ٢٢٩

(٣) إسماعيل محمد إسماعيل - القصة العربية في الكويت ١٥

(٤) مبارك الخاطر - الكتابات الأولى الحديثة لخلق البحرين . ٣٦ - ٣٩ وهشام سيد خليل - دراسات في أدب البحرين . ٤٣٣ . وإبراهيم عبدالله غنوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين : ٦٦

(٥) محمد عبد الرحمن كافود : الأدب القطري الحديث ٩٠ - ويرى يوسف عبد الرحمن الخليل إن سنة ١٣٧٩ هـ (١٩٥٦ م) بداية حقبة التعليم النظامي . - يوسف عبد الرحمن الخليل : الصفحة الثانية في الأدب والمبادئ النظرية ٧٦

(٦) مبارك الخاطر - الكتابات الأولى لخلق البحرين ١١٠

(٧) د. بكري شيخ أمين : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية . ١٠٦ - ١٣٥ ود سيد إسماعيل خليل : دراسات عن التعليم في المملكة العربية السعودية : ٢٦ - ٢٣

(٨) د. بورية المرومي : شعره في المسرح دراسة نقدية وتحليلية ٢٦ وحواطف الصباح

(١٧) سيف مروة الشمائل - من تاريخ الكويت ٢٠٢. ولقد تأليفه عام ١٩٦٣ م عند إصداره من قبل إسماعيل في - القصة العربية في الكويت : ١٧ كما تجد تأليفه عام ١٩٦٠ م عند إبراهيم عبد الله علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين ٧٦

(١٨) إبراهيم عبد الله علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين ٧٢

(١٩) إسماعيل نهد إسماعيل - القصة العربية في الكويت : ٤٩ .

(٢٠) ديوان خالد الفرج - الحرب والشرق ١٣٠ - ١٣٤ .

(٢١) سليمان الشطي - حوامش ومقدمات حول أول قصة خليجية . مجلة دراسات الخليج والبحرين العربية . المجلد ٢٧ . يونيو ١٩٨١ - ٧٧ - ٨٨ .

(٢٢) إبراهيم علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين . ١٦٥ - ١٦٦

(٢٣) أحمد النامي - المصير في الحركة الأدبية في البحرين - الأكلام . المجلد السابع - السنة العاشرة - نيسان ١٩٧٥ - ١٠٣

(٢٤) د. نوريه الرومي . الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور : ٢٤

(٢٥) د. محمد عاتق - كتابات : يوليو : الجزء الثاني ٧٦ : ١٨٨ - ١٩٩

(٢٦) إبراهيم علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين : ٢٠٥ - ٢٠٨

(٢٧) د. محمد عام الرميحي - البؤل والتغير الاجتماعي في الخليج العربي : ٤٣ وما بعدها

(٢٨) د. نوريه الرومي - الحركة الشعرية في الخليج بين التقليد والتطور : ٢٨٥ - ٢٨٩

(٢٩) سيف مروة الشمائل - تاريخ الفصحى على الترتيب - الجزء الثاني ٢٧٦ . وبعد الله خليفة الشمائل - صناعة الفصحى ٥٩ - ٦٠

(٣٠) محمد مصطفى عيسى : ثلاثة على الطريق : سيرة المرحوم والقصص ٦٦

(٣١) ليلى النيمان - بيت في الذاكرة . امرأة في إيتاء . ١٧٧ - ١٧٨

(٣٢) عبد الله سعيد جمان - القصص الشهيد : بنت الوادي : ١٨ - ٢٢٣

(٣٣) يرى الدكتور محمد الرميحي أن البؤل - حينما ساعد على بروز طبقات جديدة في مجتمع الخليج (العالية والتكثيرة) - ساعد كذلك ونعصر المتغير على أن تحافظ الطبقات القديمة - وخاصة المتغيرة - على نفوذها . فاحتفظت هذه الطبقة من ملكية الأرض في شكلها العام - إلى ملكية ما تحت الأرض - فعددت الأموال بل تلك الطبقة وتبنيها أكثر من قبل السلطة . البؤل والتغير الاجتماعي في الخليج العربي . ٥ . والبحرين مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي ١٦٥

(٣٤) نشرت في : الأصوات والبحرانية - عدد ١٠٦ - ١٤ - سبتمبر ١٩٦٧

(٣٥) د. عمر محمد مصطفى الخليل . تطور المرأة في مجتمع الخليج العربي من خلال القصة ٣٩ - ٤٠

(٣٦) خليل الفرج - الكلمات العارية - الساعة والنقطة ٦٦

(٣٧) علي سبار : شمس لا تشرق كل يوم - السبد ٣٥ - ٤٢

(٣٨) خليل الفرج : المذود الصائب . النساء والحب : ١٤ - ١٧

(٣٩) د. محمد بن محمد الشوير : إرادة الله - القيد - العدد ٤٦ - فبراير - مارس ١٩٨١ . ١٣٣ - ١٣٨ - الفرج من مجموعته - النساء والحب - ٥٩

(٤٠) د. ربيع قصة الأصوات للفترة - خليل الفرج في مجموعته - النساء والحب : ١٩

(٤١) د. ربيع قصة الفشل الفرج . خليل الفرج . في مجموعته - النساء والحب : ٤٣ وكذلك قصة - ساعة الزواج - في مجموعته - الساعة والنقطة : ٣

(٤٢) سليمان الخليل : صناديق : المجموعة الثالثة : ١٠١

(٤٣) ليلى النيمان - طوقى الأخرى - طوقى الأخرى - امرأة في إيتاء . ٨١ - ٨٩

(٤٤) محمد الناصر . الفيلسوف : مجلة الرسالة ١ / ٩ / ١٩٦٣ م

(٤٥) إسماعيل نهد إسماعيل . من ١٣ - الأكلام والفن المشترك ٦٣ - ٨٣

(٤٦) أحمد جمعة مبارك . تاريخ ميلاد جديد - سيرة المرحوم والقصص ٩١ - ١٠٢

(٤٧) محمد عيسى الشهدي : قلب الأم : الحب لا يكن ٣ - ٤٢

(٤٨) عبد الله سعيد جمان - المرحوم البيه - بنت الوادي ٢٧ - ٣٧

(٤٩) ليلى النيمان - الفصل القادم - امرأة في إيتاء ٢٧ - ٣١

(٥٠) ليلى النيمان - القلوب الآخر - امرأة في إيتاء : ٦٥ - ٧٢

(٥١) غالب حمزة أبو الفرج - ذكريات لا تنسى - ذكريات لا تنسى ٥١ - ٦٩

(٥٢) كاتم جبر - شرح للآلة - أنت وعادة الصمت والعدد ٨ - ١٣

(٥٣) كاتم جبر : الباحثة عن الحب - أنت وعادة الصمت والعدد ٢٤ - ٢٩

(٥٤) خليل الفرج : المطار الخليلي - النساء والحب : ٦٦ - ٦٨

(٥٥) سليمان الخليل : من التي تجوب التلويح - عداة ١٢ - ٣٠

(٥٦) كاتم جبر - سوف أقول وداعاً - أنت وعادة الصمت والعدد ١٣ - ٤٨

(٥٧) محمد لأجد - من إلى القمر من سيمونية حريز ٦٦

(٥٨) محمد لأجد : جريئة في من مجهول : الرحيل إلى مدن الفرج . ٣٠

(٥٩) عدلية سلطان السالم : لن نذكره الصبر . حريف بلا مطر . ٢٣

(٦٠) خليل الفرج . الزوجة الثانية - النساء والحب . ٤٧

(٦١) يرى الدكتور عمر مصطفى الطالب ، أن ظاهرة الطلاق التي تزايدت القصة القصيرة في الخليج ، لا تنحصر إلا على قسمين من القصص ، وإن كانت هذه الظاهرة على هذه القصص فقد جاءت على شكلين . الأول . ويحلل الزواج الإيجاري الذي يرضه لأهل على الآباء ، دون مراعاة لتوافق ولبون والانسجام العاطفي ، أو لتأثير الس . وموضوعها للفتنة ، أو طمأنينة حال أو جنة خيال : يحلله الإيجار أو الإكراه على الطلاق من أجل لأى سبب من الأسباب ، راجع - تطور المرأة في مجتمع الخليج العربي من خلال القصة : ٢٥ - ٣١

(٦٢) محمد عيسى الشهدي - امرأة للبحر : الحب لا يكن ٥ - ٥٧

(٦٣) خليل الفرج - الكلمات العارية - الساعة والنقطة ٦٥ - ٦٦

(٦٤) محمد الخليلي : العداة كتابات ٦٨ - ٣٧

(٦٥) سليمان الخليل . ويعرض غزال الرياح الجليل : البيان ١٩٧٤ - سبتمبر ١٩٨٠ ١ - ١١

(٦٦) عبد الله سعيد جمان . وضحي - بنت الوادي : ٣٦ - ٤٢

(٦٧) المصدر السابق : وضحي

(٦٨) راجع لمرور الاجتماعي للاقتصاد الحديث للدكتور محمد عام الرميحي - في كتابه البؤل والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ٦٦ - ٨٤ . والدكتور بدر الدين المصطفى - دراسات في تاريخ الكويت الاجتماعي والاقتصادي ٤٠٢ - ٤٢٣ ود صلاح السعد - معالم التعبير في دول الخليج العربي ١٣٢ - ١٣٨ . ويحصل إبراهيم الريان . مجتمع البحرين وأثر الهجرة الخارجية في تأثير بنائه الاجتماعي ٩٨ - ١١٣

(٦٩) د. صلاح السعد : التغيرات السياسية في الخليج العربي ٣٦١ - ٣٧٥ كي يمكن مراجعة بعض هذه الإحصائيات في كتاب : البحرين مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي للدكتور محمد الرميحي : ٢٩ - ٣٨

(٧٠) يرى الدكتور محمد الرميحي أن الصراع قد اشتد بين الفئات الوطنية والفئات الوافدة في نهاية الثلاثينات موزة بالأربعينيات حتى النصف الأول من الخمسينيات ، حيث انكمست حدة هذا الصراع ، وتراجع ظاهرة العنف للواحد من هادف حقيق أو وهمي صاحبت تطور المصالحات الطبيعية التي ظهر لديها النمط عموماً ، وبمختلف حدة هذا الصراع باختلاف المصالحات الوافدة . . . البحرين مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي ٣٩

(٧١) قضية تأخير الوطنية : جريدة الصباح : العدد ٣٨٤٦ - ١٤ آذار ١٩٧٩ م

(٧٢) ليلى النيمان - نشاط تجسسي . الرحيل ١٩ - ٣٠ وكذلك يمكن مراجعة قصة مرق مزودج لمحمد القصبي - البيان : العدد ١٨٦ - سبتمبر

(٧٣) محمد حمد المصوح : حفاط من حذرات عائنة - ٧٣ - ٩٠

(٧٤) د. محمد جابر الانتصاري - تراث طهر وثقافتها المعاصرة من : ٩٤

إبراهيم أصلان
أبو المعاطي أبو النجاة
أحمد الشيخ
إدوار الخراط
شروت الباطنة
جاذبية صدق
جميل عطية إبراهيم
خيرى شكلى
سكينة فؤاد
سليمان فياض
صوفي عبد الله
عبد الحكيم قاسم
عبد الرحمن فهمي
عبد الرحمن مجيد الربيعي

عبد العال الحامصي
عبد الغفار مكاوي
عبد الفتاح رزق
عبد الله الطونجي
عبد جبير
فاروق خورشيد
فتحي الابياري
مجيد طوبيا
محمد البساطي
محمود البدوي
نجيب محفوظ
يحيى حقي
يوسف إدريس
يوسف القعيد

القصة القصيرة من خلال تجاربهم



السيد الأستاذ

بعد التحية

محلة / فصول / فوجوكم النكرم / كاتبة القصص القصيرة / الأستاذة / الأستاذة /

- ١ - من كتاب القصة القصيرة الذي قرأت لم قبل أن نكتب أنت نفسك هذا الفن الأدبي ؟
- ٢ - ما الذي لفتك إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ؟ وكيف بدأت مجاربك الأولى في كتابتها ؟
- ٣ - هل قرأت شيئا عن أصول هذا الفن القصص أو عن طرائق كتابته ؟
- ٤ - ما الذي يجعلك تختار إطار القصة القصيرة للكتابة دون غيره من أطر التعبير الأدبي ؟ هل يتعلق الأمر بحالتك النفسية أم بطبيعة الموضوع الذي تعالجه ؟ أم أن إمكانية النشر هي التي توجهك إلى هذا الاختيار ؟
- ٥ - ما الذي تهدف القصة القصيرة عنده إلى توصيله إلى القارئ ؟ وهل تمثل قارئك وأنت تكتب ؟ ومن قارئك ؟
- ٦ - ما مدى الزم الذي تستغرقه كتابتك لأحدى القصص القصيرة ؟ وهل تواجه أحيانا بعض الصعوبات في أثناء الكتابة ؟ مثل ماذا ؟
- ٧ - هل استطعت - من خلال ممارستك لكتابة القصة القصيرة - أن تستخلص لنفسك بعض العناصر الحرفية التي تستعملك عند الكتابة ؟ مثل ماذا ؟
- ٨ - هل تهتم في كل قصة قصيرة تكتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؟
- ٩ - كيف يكون مدخلك إلى القصة القصيرة ؟ وهل ينجم اهتمامك إلى الحدث أم إلى الشخصية ؟
- ١٠ - هل تعين الزمان والمكان للحدث (أو الأحداث) التي تتضمنها القصة القصيرة أم تتركها بلا تعيين ؟
- ١١ - هل ترى فيها أنجزت حتى الآن من قصص قصيرة أنه يمثل مراحل تطور متعاقبة ؟ فإن كان فكيف ترى نتيجة هذا التطور ؟
- ١٢ - إذا كنت قد انصرفت عن كتابة القصة القصيرة إلى غيرها من الفنون الأدبية فلي حدث هذا ؟ ولماذا ؟
- ١٣ - كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبي ؟

إبراهيم أصلان

١ - في تلك الفترة المبكرة لم تكن لي قراءات جادة في القصة القصيرة أحببت قراءة الشعر والنصوص المسرحية والروايات

٢ - القراءة في المسرح لادنى إلى «تشيكوف» . مسرحياً وقصصياً عندما انتهيت من قراءته أعدت قراءة واحدة القصيرة (موت موفف) . حيث ركبت العناء فقرأت وفكرت كتابة القصة القصيرة

ولقد كانت مجاردي الأولى باللغة السود ، وهشيمة ، لأنها انتفعت للكتابة عن بعض الناس والأماكن التي أعرفها . أو الحكايات التي سمعتها . فجلت ذلك في إطار قصصي لا يختلف في بنائه عن ذلك السباق الخالب من الكتابة . والذي بحث على الأسى أكثر مما يبحث على التطوير . كتبنا خلال عام ونشرت منها حوالي ثلاث قصص ومرت الباقى . ومر عام آخر في عذاب صيالي مع النفس . وفي بداية عام ١٩٩٥ عاودت الكتابة مرة أخرى . وعرفت أن الكتابة وحدها هي التي تعلمت كيف تكتبها

٣ - قرأت ما استطعت ولكن من الضروري القول بأن الاطلاع على أصول هذا الفن مسألة شاقة عموماً . وأود هنا أن أقرض القارئ نصيحتي ألا يكون جدياً عن الموضوع لكن أوجز ألا يؤخذ باعتباره محاولة منا لفرس ما هو متوفر لدى من معلومات . وما كل ذلك إلا لأن في القصة القصيرة لا يعود إلى أوائل هذا القرن كما يذهب عدد من النقاد . ولا إلى القرن الماضي أو الذي قبله كما يذهب نقاد آخرون . وأخيراً أن كبار الدارسين يشكون كثيراً أن يكون لأي من الأشكال الفنية نفس القدم والأهمية التي يجدها في تاريخ القصة القصيرة

وامامى الآن موسوعة هي على ما أعلم أنصحتها في التاريخ لهذا الفن . وهي مشروون عندما من القطع الكبير بحوى أثبت قصة قصيرة كاملة . يختص الجزء الأول منها بتجسس مظاهر مشاتها في مختلف الآداب القديمة ثم نهم بقية الأجزاء ملاحقة مظاهر نموها وتطورها في كافة البلدان والعصور . وهي تدعج إلى القول بأنها - القصة القصيرة - واحدة من أهم العناصر في نسج الحياة الإنسانية . كما أنها كانت الوسيط الفعلى لأرقى الديانات . والسلاح الرئيسى لمكافحة المصلحين النظام منذ أيام «بودا» على الأقل . وأنها قد بدأت منذ أمنت تلك المخرقات - التي هي بحر - تتواصل في كلمات متطورة . وأن تطورها منذ كان الصائد يرحل بعيداً (بسلحه الذي يعتمد عليه للحصول على الطعام له ولأسرته) مقابل أن يسمع تلك الحكايات الصغيرة التي يقصها «الشيوخ» القصاصون . والتي يقربها عافية عن الضربة . تلك الحكايات المختلطة على الأبرار التي يستطيع يرسلها الصائد أن يستمدى طيور السماء وحيوانات الأدغال ويعملها مع السحب الطيرة على الخضوع إلى قدرته . أن يصبح سيداً للعالم . إن ذلك كله لم يكن يختلف في غايته عن الرسوم البدئية التي رسمها الفنان على جدران كهفه قبل أربعين ألفاً من الأهرام . والتي لا يظنها تاريخ الفنى بسبب ظهور جوجان أو فان جوج نو يكامو . وهم الكبار لأن تلك الرسوم القديمة لم تلب عن كباهم أبداً .

صحيح أن صورها ، القصيرة . قد تغيرت من عصر إلى عصر كما تعددت أغراضها . مثل أى شيء آخر . وصحيح أن هناك إضافات طرقة . ولكن ذلك لا يلبى تاريخاً والحديث عن الأصول يحمل لسانة عظيمة . ولنا أن نتذكر أن

الشيء الأمسى في أصول حكاياتنا الخرافية أنها كانت تعد بالنسبة لأسلافنا اعتقاداً مهماً منذ مئات السنين يكسب أهمية الدائمة من خلال استمرار تلك العقيدة التي تطوف في عالم القصة . حيث تتحول بالرهبات الخرافية وتعمل الأحلام «بالف» إلى حقائق تصبح معظم التخييلات هي المرزى الكاملة وهي في كل زمن تكسب شكلها ومادتها بواسطة فن مؤلفها بعدما عن ذلك الشيخ القدم وحتى الكولومى جازيا ماركيز .

سوف أعطو مرة أخرى عن هذا الاستمرار . ولكني أود أن أضيف أن هذه الموسوعة تترجم عن إحدى البرديات المحفوظة بمكتبة «برلين» قصة «خفر» . باعتبارها أقدم قصة كتبت في العالم . والذي دوماً كاتب عاش في حوالي ٢٤٥٩ ق. م . وإن كان ينسب إلى روث «خفر» لاني بناء الأهرام والترجمة الخرافية لا تكون للموسوعة في هذا الخصوص : «وهكذا يستطيع كاتب القصة القصيرة الحديثة أن يسبب أوبة فنه إلى واحد من أقدم الملوك في العالم . عاش قبل خمير أو أى شاعر آخر ..» .

لما عن الكتب التي تبحث في طرائق كتابة القصة القصيرة . فلا أظن أن هناك كتاباً قرأنا بأن في هذا الموضوع . كما فحست من السؤال لأنها غير اللواتي التحليلة أو التطبيقية التي تبحث في أمور قصص كيب بالفعل .

٤ - لا أعرف تماماً . ربما لاني لا أجد القدرة على مواصلة الحديث لفترة طويلة . وربما بسبب من نظري الجزئية ورفى بظك الأشهاد القصيرة

لقد عطلت بها . وشعرت على نحو ما بأنى وجدت شيئاً يمكن أن أودعه حلياً . وأن تكامل قصياً واجتاهياً عبر الوصول إلى قلب ما . وقف على مدى فنى في ذلك الإحاطة الفنى وحده .

٥ - المهم أن ذلك كان يتوافق مع أغراضى النجمة . والأهم من ذلك كله أنه أعجبني أن أكون كاتباً للقصة القصيرة

٥ - لم يكن لدى أبداً فكرة واضحة تزدت أن أوصله إلى أحد . ولكن كان لدى ما لودت فلما «الأحد» أن يراه .

وفنا لا أنقل أى قارئ وأنا أكتب . لم أشر أبداً أنى كاتب ولى قراء . وإذا حدث والظفت واحداً فتنى أود ذلك إلى طرف ما . ولا أقبله على حاله أبداً وإن كنت أشر دائماً بذلك للكتان الخلق الذى نخشاه . والذي تظنه أكثر البشر حساسية وصافياً ولاكلاً والذي يظل الأشياء سوف يفهم ولا يصحح . والذي لن يرغبتك إلا أن تبهه

لما قرأت فثنين أعرفهم . فهم زملائي من الكتاب . هذا العدد القليل منهم الذى وقت في ذوقه . والذين أعلم أنهم وقفوا في والذين أحمل من أجل أن لا أفقد لهم أبداً . ولقد كان ذلك غالباً عرباً وحيداً على الاستمرار .

٦ - إذا كنت في حالة ملالة . وكان لدى وقت . فقد لا يأنل ذلك أكثر من أيام . ولكن لا يحدث إلا على فترات متباعدة .

الصعوبات موجودة دائماً . ولكنها لا تكون أبداً نفس الشيء . كأن لا يمل بسهولة على نيتك الصحبة التي تواتم تماماً بين ما تحس به وما تتناول من مادة . وقد يبدو ذلك الخلل عندما تشعر بأن الكلمات ليست في مكانها الصحيح . ولكن الأمر سوف يبدو شيئاً إذا رأيت أن ما كنت تعرفه قبل الكتابة لم يساعدك أثناء الكتابة على اكتشاف شيء . لم تكن تعرفه . فو أى شيء آخر من هذا القبيل

٧ - من المؤكد أن الكاتب . كلما تقدم في العمل لربقت أدواته . ولأن هذا ما نأمل فيه على الأقل (وكلٌ يستخلص ما يعبه . ويقل أن ما يعبك ليس شرطاً أن يخطئك . ولا بد أنى استخلصت شيئاً أو نشاء . وكنت كلفاً بالحديث عن ذلك قبل سنوات . وأكره أن أعاود ذلك الآن . فقد تغيرت أمور بالنسبة لي . ولا أجدنى قادراً على الكلام عن شيء لا أعرف عنه سوى ملامح لم تكمل بعد

٨ - لم أهتم بذلك في أي قصة من قصصى ، بل إنى استبعد كل شية حوله حتى لو جاءت طرأ . أغلبها مسألة خطيرة جداً ، مسألة لغزى هذه ، أن تم عمداً . وهذا وحده كليل بأن يفسد كل شىء ، إنها تثير جدلاً ولكنها لا تنجح هنا يرق إلى مستوى التجربة التي يمكن أن تصالف إلى تجارب الناس أو تاريخاً . أن تهم بأن يكون قصصك مغزى يساوى أن تهم بأن تصيب لطفلك أنها لو قرنا . والمسألة في الكتابة ليست أن تلوى عملك - ولا طغلك - نحو وجهة يتوغلها ، ولكن المسألة هي استبعاد كل ما من شأنه أن يهرق نحو هذا العمل .

على الكاتب طبعاً أن يكون مشغولاً بمجمل الأوضاع التي يعيش فيها ، وهو لا يملك إلا أن يكون مهموماً بها ، والى ذلك إلى الصبر عن الغموم - في الفن - دافع وجداني . لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو غالباً لم يكون مشغولاً إلا بها ، بقطة الأرض التي تجمعها . بالخلع المحيط ، بالصورة الغريب ، بالأوراق الخضراء ، برق السماء الرمادية التي تبدو بيضاء ، إنه يعلم هذه الأشياء ويبت فيها الروح ، بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وصبر عن الغزى في مجمل الأوضاع (هذه) التي يعيش فيها ، غير من كل ما يملك حيالاً . لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون في نهاية الأمر بحث عن الغزى

٩ - غالباً ما يكون مشغل إليها بسبب أشياء غريبة تدهش ، وجلاً . مشهداً ، كلمة ، حبراً . والذهشة بهجة ولكنها قصيرة . وإذا أضحت الاستجابة جراحاً فهي دعوة إلى الاستغراق الذي يسل إلى قدر بالغ من الحساسية . وحالة بعينها . ولا تلب من الهجة إلا ما قد يهيبك ، إذا وظفت ، من كثرة ليلتك وعملك وأنت تحلمه بكل ما يملك من جهد

الشخصية تلب حاضرة دائماً ، حتى لو لم تكن موجودة . أما العناية بالحدث وحده فهو غير ممكن . لأن حدثاً معيناً ، لن يكتبك شيئاً إلا بأورباطة بالخصبة معينة وهكذا .

١٠ - المكان شىء أساسي بالنسبة في . سواء كتبت تفاصيله أو لم أكتب لابد أن تكون الحدود الجغرافية التي تصورها فيها القصة كاملة وواضحة أمام عيني . وأنا أختار ما يبنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التي لا تكتب (مثلها في ذلك مثل كل الكلمات التي لا تكتب) تظل موجودة وحاضرة في قلب ذلك القليل الذي يكتب .

أقول لنفسى أحياناً إن ما يملك ، يكتبه قيمته الباقية من تلك الأشياء المبهولة . والتي لا تظل أبداً .

أما بالنسبة للزمان فإن ما يبنى هو الصورة . درجة النور ، هل يحدث ذلك والشمس في قلب السماء ؟ هل المحدث ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجري في الوقت المتأخر من الليل ؟

١١ - لا أستطيع أن أسمى مراحل ، فقد كانت الأمور تنبر من قصصى إلى أخرى كما يغير الواحد من وضعه لكي يرى من جانب آخر . قد تكون هناك عناية أكثر بإحكام السيطرة على الجو ، أو الحوار ، أو الموضوع ، أو الحركة . أو السطوة ، أو ملازمة لسطح ما هو كامن ، أو التفرغ الإمكانية التي يبعثها التثقل بالسرد بين الضياع ، إلى آخره . وفي هذه الحدود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت متدروعة واحداً

١٢ - نعم . كتبت شيئاً آخر . بدأ ذلك قبل عشر سنوات . ولا بأس من العودة إلى ما قبل ذلك قليلاً .

لقد بدأت الكتابة بإحساس من عدم الرضا . لم تكن هناك أي أية إمكانية لقبول شىء مطروح فنياً واجتماعياً . ولم يكن هذا الرضا قائماً على أي أساس (وأغلب الظن أنه لا زال) والصعوبة في ذلك أن تكون أنت وما تكتبه شيئاً واحداً ، تتأوتك في أرمجة دائمة من أجل مائة كل مظاهر الاختلاف التي قد تنشأ

بها . يندل كل منكنا الآخر حتى تسوي شيئاً واحداً . أقصد بالصعوبة أن يكتب الإنسان كما يعيش . ولكني قصصت بها أن نجد نفسك تعيش مثلما تكون الكتابة وليست هذه لحظة لتصبح ولكنها كشف عن مخبرية الموقف (لا تكتب إلا إذا كانت لديك رسالة محددة تريد أن تنقلها إلى القارئ) . عبارة كان لها في وقتها رنين الحكمة . وكان ساعى القريد قد غرغ حقيقته .

لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى يحملها تلك القصص . ذلك أن هذه القصص (وقد وجدت ذلك دائماً) لم تبدأ بلغنى ولكنها أرادت الوصول إليه

وكما أن للكثيرين رسائلهم إلى ذلك ، سواء كانت فنياً أو قانوناً ، فإن بوسع كاتب القصة القصيرة أيضاً أن يكون عمله هو وسيلة إلى ذلك ، على الأقل . أنت لا تفعل غيرهما . وإذا تيسر للكتابة أن تكون في الجانب الأساسي منها ، مشروعة في ذلك الاتجاه . فإن قصصك - تجاربك هي خبرة تصالف من قصة إلى أخرى . والراوى الذي يحكي - أو يرى - القصة العاشرة ، ليس نفس الراوى الذي حكاه - أو رآها - للمرة الأولى . هل يمكن لنا أن نلعب به لتواجهه مع امرئ لا نجعل . مثلاً نرى إن كان قد وصل إلى سن البلوغ أم لا . هل يقول شيئاً ، هل يفعل شيئاً ، هل يهرق إذا نزل النهر ؟ وما يقول ؟ يهرق في دعة أم يصيح (الخفوق) ؟ ؟ نرى ماذا يكون رد فعلك تجاه أى من المؤلفات . وهل تكون لديه أصلاً . عبر تلك القصص ، حدود فعل ؟ كيف يصيح في وسلك أن تقول وأنت مطمئن (كان الرجل حزناً) شرط أن تكون هذه العبارة وحدها ودون أى استطراد بالإجابة على كيف عرفت أنه حزين وبأى قدر وعلى أى صورة يبدو ؟

وكانت الظروف العامة مؤالية بدموعها للتصريف إلى شىء أو إلى لا شىء . وعلى هذا الأساس شرعت في كتابة عدد أكبر من الصفحات ، بدأ ذلك مع نهاية عام ١٩٧٢ .

في أواخر ١٩٧٣ حصلت على منحة تفرغ لمدة سنة ، وفي الأسبوعية ذهبت أنى أكتب رواية ولم أفعل شيئاً ذا قيمة خلال ذلك العام . ولكن أصبح معروفاً أنى أكتب رواية ، لأن ما معنى أن تكتب عدداً كبيراً من الصفحات ؟ ! وضعت سنوات . وبدأت الصفحات تأخذ ذلك المنحى فضلاً كان الأسهل أن تقول « ما الذي يمكنني فعله لقد أصبح واضحاً لدى أن كتابة رواية عمل صعب جداً » ولكنى لم أفعل هذا . وإدراكى أنها محاولة للاستغراق أو لرفع الغطاء ، دون قسر ، ودون ما أمل كبير في أية نتائج . قلت إن الدنيا على الأقل سوف تسع ولقد يمكنك أن تحبر أو تسعد بما أفدت ، لم يحكى عن تلك الأشياء التي أودت أن تحكيها دائماً دون أن تعرف كيف ؟ كانت هناك مجموعة من المبادئ الفنية التي آمنت بها والتي أغلقت بعض الأشياء دون أشياء أخرى كثيرة منها . أردت أن أصبح باباً حيث يمكنك أن تمارد القصة القصيرة وقد أصبح المبنى شيئاً . وليس شرطاً أن يملك ذلك تكميلاً على نحو أفضل أو بصورة ملائمة ، وربما عاد المرء إلى صورة يرى لها . ولكن الشيء المؤكد أن المطلق سوف يجد شيئاً قد احتلف .

لقد ركزت على ذلك حتى أوضحت (ولقد كتبت رواية) أنى لم أنشأ أبداً أن أكتب رواية بل إنى لا أعرف من هو الذي الذي جعلنى أحس دائماً بأن كلمة روائى هي كلمة القيلة القليل على لفتي . والمدهش في هذه الكلمة إنك معها قلبت فيها لن تجددها مقبولة أبداً وهي في هذا الوقت بالتحديد إن لم تكن مقبولة بقلب «الكبير» فإنها تصطبك في قلب مهولة . وإذا قرئت بقلب الكبير أصبحت أنت للمهولة . وهذا شىء غريب فضلاً .

١٣ - الحقيقة أن انخسبت عن السطيل أمر صعب ، خصوصاً وأن مستقبل هذا النوع الأدبي أو ذلك ، مرتبط بمستقبل العديد من المسائل الأخرى

هناك من ناحية تلك المحاولات القليلة الجادة وهي - بسبب من رداءة الطقس - غير ذات تأثير وهناك بالطبع الكثير من الكتابات الأخرى المتطورة ، وهي كتابات تنبر العديد من الاحتمالات ، ولكنها في أغلبها احتمالات لا تتعلق بالمستقبل

فن أذكر أن قصص مجموعتي الأولى دلت في المدينة ، ساهم في اختيارها للنشر مجموعة من أصدقاء هذه الفترة . وكتب مقدمتها أستاذي وحيد القند الكبير أقول للطلوبى .

أبو المعاطى أبو النجما



٣ - نعم . أهم قراءة ما يكتب عن تأصيل هذا الفن القصصى وخاصة في أدبنا العربى . وأشير بالتقدير إلى مقالات الأستاذ يوسف الشارولى في هذا الاتجاه كما أرى ، ما يكتبه كبار كتاب القصة القصيرة عن تجاربهم في كتابها ومطالعتهم من أجل الوصول إلى أسلوبهم الخاص وطريقهم في بناء القصة ، وأيضا ما يكتبه النقاد من تطور هذا الفن القصصى .

٤ - هناك تجارب لا يمكن أن تكتب إلا في إطار القصة القصيرة ، وهناك تجارب لا يمكن أن تصح لها إلا إطار الرواية ، هذا من الناحية الشكلية البحتة ، على أن العامل الحاسم هو أن يكون الكاتب كاتب قصة قصيرة أصلا أو كاتب رواية . وقد يكون كتابا للشكلين معا .

لست أريد أن أتحدث هنا لا أعرف . لكن دعنى أزعج أئى أنصو أحبات أن كاتب القصة القصيرة الصغير ، تلك الفترة خاصة أوروبا مراحا خاصا بقوده إلى الخطأ أو صناعة الواقع الخيالى الذى ما إن تتابع في ترتيب معنى أو تشكى في صيغة خاصة حتى ترحى بمرها أو قانون هذه الخيالات ، ما كان ليعين ان قراء . وهذه الخيالات متطورة كالماء في عذرات الواقع والتفاصيل . إن هذه الفترة الحاصلة بالإضافة إلى طيبة الموضوع هي التى تأتى بكاتب القصة القصيرة لتلطف من هذا الماء ما يهى به أشكالاً نفس بالدلالات ، وتحرك العقل والوجدان . وتعطى للحياة معنى وألوانا بلا حدود وبلا توقف .

أحيانا كنت أنصو أن لكل كاتب تجاربه الأثرية وموضوعاته المفصلة التى يرضعها له تاريخه النفسى الفائق طوله . وأن كل كاتب يتأديه موضوعه بقدر ما يتأديه طريقته وأسلوبه وأسلوبه الآن في ضوء سؤالك . هل هناك علاقة خاصة تجعل الكاتب يتطور بين هذه الموضوعات ما يتناسب طريقته وأسلوبه . أم أن الأمرين كليهما - للموضوع والطريقة - رغم ما يجها من علاقة بضمحان فكر الكاتب وتطوره في السطيل بقدر ما يتأثران بخاصة ؟

أما مسألة إمكانية نشر قصص قد تفسر أن يبدأ الكاتب بالقصة القصيرة ، ولكن ماذا يفسر الاستمرار فيها ؟

على أن القصة القصيرة الجيدة تلك إلهامات عاتلة لهى تبدو وكأنها تصعدى كتابا . لهى على صغر حجمها النسبى تلك بعض خصائص الشعر الغنائى والبرامى مما تجمع بين العادى وغير العادى . بين الفترة على مخاطبة الصفوة والكترة . وهى أيضا تصعدى قارئها حين تكشف له عن الإمكانيات الماثلة والمعاني الكبيرة والطاقات الكامنة في جزئيات الواقع التى تمر به كل يوم دون أن يلتفت إلى ما وراءها من معانى وأسرار .

٥ - إذا صح فهى هذا السؤال فهو عما كنت أسميه بالتصور في الأدب وهو جعله عن دوافع الأدب وعلته وبخاصة في إطار القصة القصيرة وأهداف الأدب ودوافعه في جعلها لا تختلف بين شكل أدنى وآخر . ولكن لكل شكل أدنى إمكانيات خاصة تبرز بصورة أفضل بعض جوانب الخبرة الإنسانية . ولست أدري كيف أجيب على سؤال كهذا إلا بأن أحيل السائل إلى ما كتبت يستط منه ما يشاء أو ما يكون هذا الأدب قد نجح في إثارة أو توصيله . ذلك أن الحديث عما كتبت أريد توصيله هو عن الترويا التى لا أعرف إلى أى مدى تحققت . ومن المعروف أن كل نص أدبى يحمل رسالة . رسالة مباشرة تصل بعملية المواجه والغايات التى جعلت هذا الكاتب يكتب هذه القصة بجها في هذا الوقت دون

١ - من أهم كتاب القصة القصيرة اللين قرأت هم قبل أن أملوس كتابة القصة الأساتذة محمود ليمور ، إبراهيم المازنى . يحيى حتى . نجيب محفوظ ، محمود البدوى ، يوسف جوهري ، سعد مكاوى . عبد الرحمن الخميسى . ومن غير العرب جى دى موباسان ، أنطون تشيكوف . وقد يكون من المناسب هنا أن أشير إلى أنى في طفولتى المتأخرة حفظت القرآن الكريم . وقرأت الطبعة الشعبية من ألف ليلة وليلة . وبعض أجزاء من سيرة الظاهر بيبرس يوفها بعد العديد من روايات الجيب التى كان يترجمها عصر عبد العزيز أمين .

٢ - نشأت في بيئة ثقافية لا تعطى اهتماما للقصة القصيرة على عهد الزقازيق الدينى الذى قضيت فيه مرحلة الدراسة الابتدائية وجوها من المرحلة الثانوية كان الاهتمام كله مركزا على الشعر سواء على مستوى الدراسة أو على مستوى الاحتفالات التى يقبها المعهد في المناسبات الدينية أو الوطنية . فمن هذه الاحتفالات التى كان يفسرها مدير الاقليم كانت الأضواء تسلط على الطلاب الذين يجهدون تأليب القصائد في تلك المناسبات ، وحين نشرت أول قصة قصيرة في مجلة الرسالة في ذلك الوقت شعرت بنوع من رد الاعتبار أمام تجاهل هذه البيئة لما كتبت أنه مواهى . كنت ألوا القصص القصيرة العربية والمترجمة التى تنشر في آخر مجلة الرسالة وفي غيرها من المجلات ، وكانت معظم القصص المترجمة عن الأدب الروسى . ولما كتبت أشعر أن هذا هو ما أردت أن أفعله . فهذه القصص تحدثت عن أشياء بسيطة في حياة الناس بسطاء ، بطريقة أروعهم أئى أفكر عليها لماذا لما الشعر كما كتبت أهمية في هذا الوقت وفي هذه البيئة فقد كان لا يتحدث أو لا يهى له أن يتحدث إلا عن الموضوعات الخييلة والمهمة مثل الولد النبوى . والمجرة الشريفة والاستقلال الوطنى والدموع . الخ

وهكذا بدأت لجارى الأولى مع القصة القصيرة قراءة وكتابة . دون توجيه أو رعاية من أحد سوى ما يثله نشر الأستاذ الزيات في أوله من القصص من تشجيع معنى هائل . لذلك كان من الطبيعى ألا أفكر في جميع قصص هذه المرحلة في كتاب . فقد أدركت بعد فترة أن هذه القصص بنيت أن تبقى جزء من تاريخ المحاولات الأولى . وأنا كعبد الإزدك بعد انتقالى إلى القاهرة لاستكمال دراستى في كلية دار

العلوم . وبدأت أعرف على جوانب من الحياة الأدبية من خلال رعدى على مهنى الكمال في الحيرة حيث كانت تلت في ندوة شبه يومية نحية من الأساتذة مثل للرحوم النقاد أنور لىساوى والدكتور عبد القادر القبط والدكتور محمد مندور والأستاذ نعمان عاشور وزكريا الجبارى وغيرهم . وفي إطار هذه الندوة تعرفت على الكثيرين من رفاق جيلى . وجاء النقاش . غالب طسا . عبد الحسنى طه بتر . محمود السجلنى . وحيد النقاش . جاء طاهر . وقيل ذلك كنت قد أنطيت بالعديد من رفاق هذه الندوة عبد الحليل حسن . سليمان لياض . فاروق شوشة اللهم أن لقالى وتعرفت بهذه المجموعة كان حق بداية مرحلة النقد والتوجيه والرعاية . وهو الدور الذى كانت تقوم به مثل هذه الندوات من خلال الحوار والنقشة . ويمكن

وجودها على النحو الولد في السؤال يعني أن تكون كتابة القصة ولهم مائة أشهر من القصة رقم ١٠ أو ٢٠. ولكن الواقع غير ذلك ولهم اعتزالي بوجود مثل هذه العناصر الخفية ، ولو ظننت من أن أولئك كتبوا عن هذه العناصر لما ظننت في ذلك ، ولهم شعوري القوي بوجودها ، فكل قصة جديدة تشكل في مخيلها جديدا وكأنني أكتب لأول مرة

فصاري ما أستطيع أن أوضح به هذه المسألة الفاصلة هو أن أعترف بأنني لا أملك القدرة على استخدام هذه العناصر بشكل إجمالي أو إرادي ، يعني أنني أشعر شعورا قويا بالحاجة إلى كتابة قصة ، فالفكرة أو الشعور أو المصور تتمثل في داخل وتتحرك لكنني لا أستطيع توضيف هذه الخبرة الخفية بشكل إرادي لتصبح صيغة قصصية ملائمة لهذا الذي أشعر به ، الصيغة الملائمة التي يمكن أن أصبح بعدها : « الله ! هذا ما كنت أبحث عنه ، هذه الصيغة يبدو أنها تجيب » في أفضل حالاتها كمنصة ، وأتذكر ذلك فقط لتعمل هذه الخبرات بشكل آلي لتهديب هذه الصيغة وجعلها أفكار قراء وجيالا ، مختلف هنا أو نصيف هناك ، تستخدم كل الخبرات الماضية في التقدير والتفسير ولكنها أبدا لا تخلق الصيغة الملائمة في وجودها الأول ، أو هذا على الأقل ما أشعر به ، والله أعلم

.....

٨ - الخبرة الإنسانية بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والفكرية مترابطة وشاملة وكاملة ، هذه مسألة أولية لابد من التأكيد عليها ، وفي كل قصة نصيصة يلوح أن الكاتب يركز لسبب ما على جانب من جوانب هذه الخبرة ، ولعل الأمر يتصل بما أتناه إليه في فترة سابقة (بمختلف المظاهر والأهداف غير المباشرة للقصة) فأسبانيا يكون الجانب الاجتماعي في القصة هو ما يهدف الكاتب إلى إبرازه لأنه المحور الذي تتحرك عليه عناصر القصة أو العامل الخامس في تطور أحداثها وشخصياتها ، وسوف نجد في هذه الحالة أن الأضواء المنبثقة من كل عناصر القصة تحدم هذا الجانب بشكل صادق وظلال ونابع من ضرورات البناء التام في القصة ، وهذا لا يسمى إطفاء للجوانب الأخرى النفسية أو الفكرية في الخبرة ، فهي موجودة في حدودها فالكاتب لا يكتب قصة كل شيء ، والشئ نفسه يمكن أن يقال لو ركز الكاتب على الجانب النفسي أو الفكري للخبرة ، فسوف تنسحب الأضواء على هذه الجوانب ، وقد يميل الجانب الاجتماعي آنذاك في الظل ، ليس لعدم أهميته في القصة أو خارجها أو بقصد إطفائه بل لأن القدر المحدود الذي يزل منه في التجربة هو القدر الملائم لصدق التجربة وجعلها وثيقا في هذه القصة ، المسألة إذن ليست محكمة بأهمية الجانب الاجتماعي في ذاته أو في المخرج أو بأهمية أي جانب آخر ، بل محكمة بخصوصية التجربة التي يقدمها الكاتب ، ويمدني صدقه ووجهه الشامل بدور كل جانب في القصة - اجتماعيا أو نفسيا أو فكريا - في تحريك الأحداث وتطور المحور بحيث يمر كل عنصر بالقدر الذي يحقق لتعمل التي توازنه الخاص وجماله وإثرائه ومها نقل عن علاقة الأدب بالواقع فإن للعمل الأدبي وجوده الخاص المستقل نوعا ما ، بحيث أن الأشياء فيه تستمد أهميتها من علاقاتها في داخله ويخلفه الهائل المباشر وغير مباشر.

٩ - مرة أخرى أذكر وحدة التجربة الإنسانية وشمولها وتكاملها سواء في داخل القصة أو خارجها ، ونقسم القصة إلى أحداث وشخصيات ولغة ، هذه كلها أمور نظرية وشكلية ، فالأحداث منها نذكر صورتها تصح الشخصية ومنها يمكن مفهومها كما أن الشخصية بدورها تصح الأحداث ، وهما دائما معا يتبادلان التأثير والتأثر ، وكلاهما يفسر الآخر، واللغة هي نتاج وصناعة التفاعل بين الحدث والشخصية ، وفي الواقع يعني أهم بالقصة ككل وفي حدود الأهداف المباشرة ، فأكتب القصة لأعبر عن شيء أو لأستك بشيء يتمثل في داخل ويصير أن أعرف عليه قبل أن أصعد في شركة الصيغة القصصية الملائمة ، أو لأجد شيئا هلاميا يفتقر إلى التجسيد ليكتب معنى وليصبح أداة اتصال وتفاهم مع الآخرين أو عامل بكرة أوتياء أو حسم - كما قلنا تصدق الدوايح وتترع ، لهم هناك شيء ينفع للكتابة ومنها تكن درجة جنونه أو غموضه ، وهالبا ما ينجبه بناء القصة

هيمو ، ورسالة غير مباشرة تتبع من كل النص الأدبي ، وكثيرا ما تكون الرسالة غير المباشرة أخطر ، ذلك أنها تتجاوز فهم الكاتب المرحلية ، وتتبع من مدى صدقه الشامل ورؤيته الصعبة الماثرة للتجربة الإنسانية ككل بما فيها دوافعه الوقية للكتابة ، هل أنني لا أريد أن أبدو كمن ينزوب من الإجابة على هذا السؤال الهام ، لما كتبه في السنوات الماضية كان يحصل بصدق وشجاعة ورؤى للتجربة الإنسانية في حياتي وحياة مواطني وفي العالم من حولنا. وإذا أردت أن أحدد ملامح هذه الرؤية ، فهي رؤية ناعمة لأنها تحاول بقدر ما تستطيع أن تبقى في حوار مع كل مصادر المعرفة التي تتاح لها .

وهي رؤية غلت بعض الفاضلات التي توجعها ، ولأنها تتحرك أنه بدون هذه الفاضلات لن تحل القدرة على اتخاذ القرار أو الموقف أو العمل أو الكتابة ولكنها مسعدة لتسهيل هذه الفاضلات أمام أي خبرة جديدة مؤثرة ، وتقبل المظاهرة بإعادة البناء الكلي لهذه الفاضلات مهما كان ذلك شاقا أو مؤثرا وتذكر أن هذا جزء أساسي من معنى الخبرة التي تطالب بها نفسها وللآخرين .

إنه لا يجدي كثيرا أن أقول لك أنني كنت في كل قصصى أبحث عن مشكلات العدالة والخبرة والالتقاء .. الخ لأنه سيبقى من المهم أن تعرف أنت أو غيرك كيف كان هذا الحديث ؟ من أي زاوية وفي أي موقف وبأي وسيلة فنية . فالسبب كلها تتحدث عن الخبرة منذ سقراط ولهم كيف تتحدث عنها الآن وبلفظ الفهم ؟ وهذا ما يمكن أن يفيد فيه العودة إلى النص لمواجهة وليس كلام صحابه عنه !

وبالنسبة لقارئي فلما لا أفتنه أناسي وأنا أكتب لتجسدي كتابي عن مقاسي ، لقارئي هو « الآخر » الذي لا يكتمل وجودي بدونهم وهو من قبل الكتابة وأثناءها وبعدنا بطريقة غير محددة ، وأنا دائما في حاجة إليهم لأفهم معنى ما فطنت أو ليكتمل معناه ، لقارئي لا ينسحب إلى طبقة معينة أو جنس أو دين أو وطن مع أنني في أوليات معينة وفي إطار أزمات معينة قد أكتب إلى قارئ محدد ، ولكن هذا لا يزل على القضية الأساسية وهي أن قارئي هو أساسا الشخص الذي قد يظل أو يتخلل مع ما أكتب ولكنه يشعر دائما ويحرص على أن يكون طرفا في حوار مع ما أكتب ، لأنه يشعر أنه يتوحد مع الخبرة التي تقدمها أفعال وأقد قادر على أن ينسحب هذه الخبرة من خلال المحاور معها أو حولا .

وبما لا أرى قارئي ولا أفرقه ولكنني أبقى في وجوده على نحو غيبي ، ولو شككت لحظة في وجوده لما قدرت على أن أكتب حرفا ، وأنا لا أعتد لقارئي ولا أفتنه ولا أفتنه ، أنني أفتن أمانه عاريا صادقا حارا أفتنا ، متحررا من الرغبة والرغبة ، من قيود الصداقة والمحبة والكراهية وحتى الحاجة إلى قارئ .

.....

٩ - ليس هناك زمن محلي أو قياسي لكتابة قصة قصيرة واحدة ، أحيانا أكتبها في جلسة أو جلستين وأحيانا في أيام وأحيانا في شهر. حالي بأنني لا أجلس لكتابة القصة إلا إذا كانت شبه متكاملة في رأسي

عليها أواجه في أحيان كثيرة صعوبات متعددة بعضها ينبع من ظروف الحياة اليومية ، التي كثيرا ما تحول بينك وبين الكتابة لفترة تفقد فيها لحظة الهام التي تجعل مشروع الكتابة ممكنا ، هل أن أؤمن بالصعوبات هو ما ينبع من الحالة النفسية أو النفسية ، فل بعض الأحيان يلوح أن كل شيء مناسب الظروف والمواقف ودوافع الكتابة وهالبا ، ومع ذلك فعمل الكاتب يتجلى بهيمز عن أن يقدم له الصيغة المناسبة للإيجاج المشروع . القدرة الوحيدة التي تبقى لتعمل هي قدرته على إدراك أن جميع الصيغ المقترحة للعمل غير مناسبة ، وذلك هي مصيبة المصائب .

.....

٧ - هناك بالطبع مثل هذه العناصر الخفية التي تستمد عند الكتابة ، لكنني لا أعرف على وجه اليقين الطريقة التي تكونت بها أو تعمل بها ، لأن مقتضى

ومداخلها ختمة إبراز هذا الشيء بأفضل صورة ممكنة ، وقد يحتاج أفضل صورة
يمكنه إلى التذكير على الحدث أو الدخول عن طريق أو إلى التذكير على الشخصية
وابرازها على حساب الحدث أو التركيز على اللغة ، وقد يحتاج الأمر إلى تحقيق
درجة عالية من التوازن في الاهتمام بكل هذه العناصر وطرق تقديمها . ليست
هناك قاعدة مطلقة في هذا الموضوع . المهم أني أتعامل مع القصة ككل متعلما
إلى أهداف تدور لحظة كتابتها عامة ومقتمة وقد أحتاجا بعد إتمام عملية الكتابة
والواصل مع القارئ بأن القصة قد تجاوزت ما كنت أظنه أهدافي أو أهدافها .

١٠ - هنا يوقف على نظرتنا للحدث وماذا تريد منه ؟ هل ستخدمه في إطار
التجريد والرمز أم في إطار الواقع والتسبي ؟ وعلى هذا الأساس فإذا كان التجريد
الزمان والمكان له دلالة بالنسبة للحدث ، يفسره أو يضيف إليه أو يبرزه أو يصفه
لأن التجديد يكون لازما وبالعكس .

١١ - لم أرى لها أنجزت مراحل تطور ، ولوى أنه من المناسب في البداية أن
أشير إلى أن تطور الكتابة عندي جزء لا يتجزأ من تطوري كفرد وتطور فهمي
وحيثي بقصة التطور في الحياة والجميع والوجود من حولي دون دخول في تفاصيل
معنى التطور واتجاهاته ومعايره . سواء في صغرى حياة الفرد أو الجميع أو
الإنسانية . بكل هذا أن أشير بإيجاز إلى ما أعتقد أنه اتجاهات هذا التطور في كتابتي
للقصة القصيرة

أعتقد أنني تطورت في كتابتي للقصة من الملل إلى تعبد المشكلات وملاح
الشخصيات ومحاولة الإساءة بحق النتائج إلى الإكفاء وإلقاء الضوء من بعد على
شخصيات تتحرك في حرية أكبر ومخرجة من الأسطال والموضوعة تبع قوتها
الخاصة بما يتيح فرصة أفضل للقارئ للوصول إلى أي نتيجة يراها والقيام بدور
أكثر فعالية في تفسير القصة والاستجابة لها

أعتقد أنني لما أكتب أصبحت أهتم أكثر بخلق فروع أفضل للإستخدام
والشعر بحلقة أمهاته وأوضاعه الإنسانية . وأقل رهبة في إصدار الأحكام
الأخلاقية على الشخصيات سواء بهدف تعذيبها أو إفلتانها .

أعتقد أنني أصبحت أقل حرصا على كسب القارئ أو جديده فأعتقد أنه رديف

أو وجهة نظري ، وأكاد ميلنا لإثارة فضاله لممارسة حريته من خلال تعامله مع
ما تقدمه له من رؤية أو تجربة

انجهت إلى استخدام صيغ قديمة من التراث لمواجهة المخاطر أحيانا ، كما تطورت
في بعض القصص إلى استخدام لغة الحلم ورموزه ، وتوقفت طويلا أمام اللحظة
التي تفصل بين الحلم واليقظة لأتخط إلى عالم النفس وعالم الشهادة معا
بعد رحلة من تبع صراع للتألمات فدخل المجتمع بين الفرد والمجاعة
أصبحت أوجه غلبة أكبر حاجة انعكاس هذا الصراع على لوى الإنسان النفسية
والروحية وعلى الصراع في داخله .

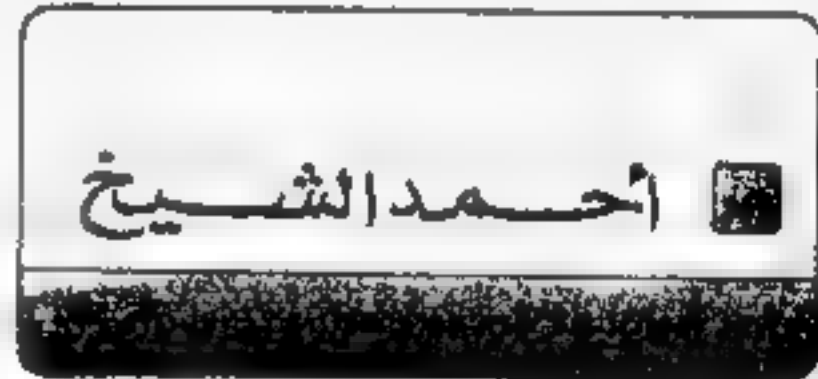
١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة ، مع أنني أكتب الرواية ، وبين
حين وآخر بعض المقالات النقدية ولكني أنسجل أنني لم أكتب منذ أكثر من عام
أي شيء لا قصة قصيرة ولا طريقة . ولست أعرف السبب الحقيقي وراء هذه الحالة
التي تخونني إلى جوار أشياء كثيرة لا محل لذكرها .

.....

١٣ - مستقبل القصة القصيرة جزء من مستقبل الأدب المكتوب والقرو

وأعتقد أن الأدب سيظل وديم لأن الأمر يتعلق بالحاجات النفسية والفكرية
والروحية العميقة التي يلبيها هذا الأدب للإنسان . وطبيعة الحال فإن ما تحده
الثورة التكنولوجية في مجالات الاتصال من تأثيرات بعيدة المدى في شكل وطبيعة
وتجوي هذا الأدب نتيجة للأدوات الجديدة التي تقوم بعمله وتوسع قاعدته
الجمهور التي يستقبله ... هذا كله يجعل من الصعب التنبؤ بالقصة التي يمكن أن
تطور إليها فن القصة القصيرة من خلال هذه الوسائل لكنني أعتقد أن القصة
القصيرة المكتوبة في كتاب أو مجلة ستظل كجزيرة يندأ إليها أولئك الذين يشعرون
بأن هناك أشياء لا يمكن على الصبر عنها سوى قلم الكاتب المتطور للقارئ الموحده ولم
في هذه الجزيرة .

.....



علاقي به . أصداكم القول هو الوحيد الذي عرفني بالمدراي . بعد فترة التجديد
كنت أعمل به في دار الفلال . شجعت على الكتابة . لعدم لي كسوفاً بأسماء كتاب لم
أجمع عليهم . ومنه عرفت بمسابقة نادي القصة . وكان ذلك في ١٩٦٣ / ٦٢ .
قدمت بقصة ولزت بجائزة . لكنني أدركت على نحو خاطئ أن الطريق طويل .
وأن الجهد المطلوب أكثر بكثير من مجرد الفوز بجائزة أو حتى كتابة قصة في سن
مبكر . خرجت كيات شطالني لسترجعها أحيانا وأندم على وأشعر بغىء من الرضا
ويتأكد لدي أحيانا أنني لم أفضل الطريق . قرأت تشيكوف ويوسف إدريس
وتجيب محفوظ والهدوى والشاروني وعشرات من كتاب جيلى . وتوقفت كثيراً عند
بجي حتى . وذهبت النشر في ١٩٦٦ على استحياء .

٢ - أعتني أن أقول إنه مستعاد . ذلك أنني أدركت أن الأمر أصبح الآن أكثر
وأعني بكثير من مجرد استرداد فطري . لقد فقدت فن القصة القصيرة . أصبح
الإبداع مزجاً من دراسة واستفراء وثقافة ووعي بالعالم المعاش واستلهم واستشراق
وصقل وموهبة قادرة على صياغة الكل في شكل أدبي له مواصفاته الثابتة والتعبيرة
بالإصطالات والمفاهيم في نفس الوقت . أما كيف بدأت تجاربي الأولى فقد ذكرت
البداية الطويلة التي لا يحد بها . ثم مرحلة التخطيط الخفيف من ٦٣ إلى ٦٩ تقريباً
حيث أصدرت أول مجموعتي في أواخر ١٩٧٠ .

٣ - كان من الضروري أن أقرأ الكثير عن فن القصة القصيرة . هناك عشرات
الكتب التي تناولت الموضوع من زوايا مختلفة ووجهات نظر متباينة . اجتهدات
وبحوث أكاديمية خاصة وتحييلات . ابتداء من البداية أو المقدمة والحدث وحلقة

في مسوداتي المقدمة قصة قصيرة كتبها قبل أن أقرأ عميقاً دقيقاً فن القصة .
كنت في بداية الدراسة الثانوية . حصلي هي تلك التصور المدرسية للكتابة . لا
أذكر منها سوى مقتطفات من كتابات للتطوطني أو محطاب مصطلح كامل أو بعض
المعارف الوطنية لأحمد حراي . ربما كنت في الخامسة عشرة . مجرداً من إمكانية
الحصول على كتاب غير الكتب المدرسية . لكنني قرأت نصاً وثاء من ذاكرتي .
لكي عندما كتبت لم أكن أعرف هوية المؤلف . كنت مغرماً بحظ الشعر
للناج . ولوها بالانشاء . يعلني الحرس الناعم للهموس في أنشعار إيلى أير ماضي
وكتابات طه حسين . أنشغل حيناً مع الثاني وحافظ وشوق في قصائهم
الوطنية . كان تكوناً ثقافياً متواضعا . لم أجد تشجيعاً من أحد فتكرت الأمر عاماً
حتى انقضت بصديق أثناء فترة تجديدي . كنت أسير على حافة مجهود شخصي .
وفي كل عدد قصة ورجل وشعر وملاحظ . قرأت في محفوظ عبد الرحمن وبلغت

وأعبر عن رؤى وأفكاره نفسياً إذا ظلت عبارة مباشرة ، مخرج النص عن طبيعته الفنية وتدخله في مدار الترويج لأفكاره قد أؤمن بها لكنني أجاهد لتوصيلها بأدوات الفن نفسه .

٩ - يلعب الزمان والمكان دوراً مهماً في بعض القصص بحيث يكون أحياناً نوع التشريع أو البيت جزءاً من البناء الفني ، ويشيع جواً مختلفاً في كل حالة ، لكن في قصص الشخصيات المأزومة التي تسيطر عليها الحالة النفسية لا يكون الأمر بهذا الظفر من الأهمية ، وعلى أي حال فالقصة مسجوع عضوي تشترك فيه العناصر لتخرج به حياً موحداً أو متناهداً ، وهذا يتوقف على قدرات كل كاتب

١٠ - مدخل القصة بالنسبة لي هو المقياس الحقيقي لإمكانية النجاح أو الفشل في إنجازها بمعنى أنه من الممكن في حالة العجز عن اختيار المدخل المناسب للموضوع أن تضع القصة نفسها إياها البداية أو بنبرة الخصومة الأولى التي أنطلق منها في محاولة استكمال ملامح الكائن الخيالي ، ومنها كان الأمر في قصة الأشخاص أو الأحداث لأن البداية الموفقة هي قصة موفقة ، مدخل القصة هو المشهد الشامل عن بعد لمدينة أو قرية ، قد تصطبغ ظلها أو تستغلفه ، أما مسألة الاهتمام بقصة الحدث أو الشخصية فالسؤال لجميع إلى طبيعة العمل نفسه ، وإن كنت أرى أن شخصيات القصة القصيرة تحتاجها التي التامع في حاجة إلى جهود المبدعين المتحمسين

١١ - كانت مرحلة البدايات كما ذكرت متواضعة ، تعبر عن قلق غير واضح بطيئة الفن نفسه ، فيها الكثير من التهور والحدة في التعبير ، أكتب القصة وكأنني أناقش كل قضايا العالم ، لكنني بعد أن استكنت أذوبل أدركت أهمية المدور والمهارة الخاصة التي تسري في المداير ، الجزء الناعم الذي يعطي الطباها شائماً ويظل حالة الفلق أو الألم ، والصدق الفني الذي يبدو قاسياً وحنيفاً برهم بساطته . لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فهناك طبيعة البناء الفني الذي يتطلب جهداً من الخلق ، تعبيراً عن واقع يتلمح في المتخيل ويستشرف المستقبل الأفضل

١٢ - سوف تلي قصة القصيرة رسالي وهي الأولى ، حتى عندما كتبت رواية الناس في كفر عسكر التي نشر جودها الأول لفظ ومازال في مكتبي جزآن يكتلنبا ، حتى في هذه الرواية كنت أستخدم تكنيك القصة القصيرة وأدواتها . ومن هنا كان عسرهما في الخلق مولزاً لبساطتها المفرطة في اللغة وطبيعة الموضوع الذي عبرت عنه ، لذلك فأننا كاتب قصة قصيرة حتى ولو أصدرت في المستقبل عشرات الروايات

١٣ - القصة القصيرة هي لغة المستقبل ، سوف تتجدد وتزدهر وسوف تلي واحدة من أهم الفنون في شرقنا العربي برهم كل الطباها ، وقدجما في التسميات كنا نطمح إلى أن تصبح الكتابات المصرية لفترة على مستوى الإبداع العالي في هذا الفن . لقد تكامل الريب . لكن الثقافة مارالت تسير ، ببطء ولكن بدأب وسوف يبل الحلم في أن يبدع الكاتب المصري قصة قصيرة مميزة تنتم بالخصوصية وطاعة إلى أن نحتل مكاناً مرموقاً ومظهما بين سائر الفنون .

التنوير والنهاية حتى الدراسات النقدية لمخرج لوكتاش وهارور مروا يبعي حق وبعد الضن طه بنو وصلاح فضل ورشاد وشدي واجهادات الشكل البالي وغيره ، لكنني أخلص إلى أنه ليس بالنقد للدروس يبدع الأدباء ، فالنق مظهر حرة أولاً ، وممارسة محكمة بالبراعة فانيا الحرية هي الأساس والتقني ضروري ، لكن لا ينبغي له أن يلف عبقة ليصحب الموهج الخلاق ويحدد لها مقاييس السرعة

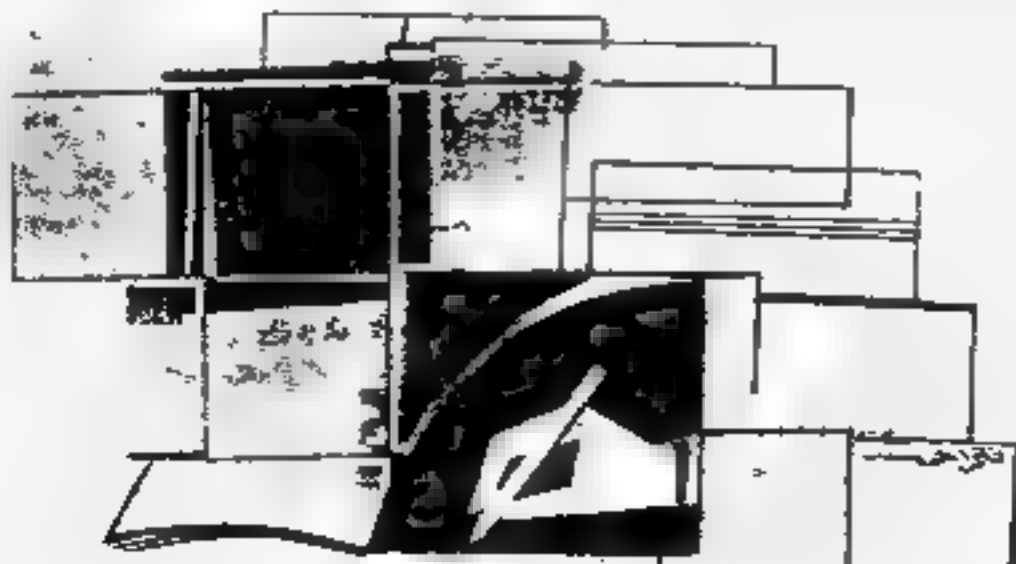
٤ - أحياناً أجلس وسط مجموعة من البشر وأتابع التماح إلى حوارهم . قد أشاركهم أو أكتل بالتماح ، لكنني ألاحظ أن الكثير من الممارات التي تلال لاتضيف جديداً ، أنني إن يقتصر البشر كلامهم . أن يكون حوارهم مركزاً . وكثيراً ، ماأقول لنفسي إن القصة القصيرة فن واقع لايعرفه الكثير من الناس . ولو عرفوه اعتضت التزرة ، وأقوم نفسي لأنني أدبر الناس ولقد كررت في بعض الأحيان ، لكنني بصدد أزعهم أنني أجاهد في حوارى مع الآخرين أن أكون مختصراً قدر الإمكان هل يعنى هذا أنني أحاول أن أبجل من حوارى نفسها قصة قصيرة أم أن تكويى النفس يرفاح أكثر في إطار القصة القصيرة ؟

٥ - القصة عندي محاولة للتواصل مع الآخرين . ويأني التواصل عندما يكون هناك شيء مشترك ، حلم أو ألم أو نوى أو دهشة مشتركة . وقاروى عندي هو الإنسان المعاصر الذي يشاركنى الأرض والمصر والمناخ . قاروى كما أنطه يملك الحساسية والوعي والقدره على استخلاص المعنى التي أدور حوفا في كتابان . إني أشعر به ينتسب بينا أكتب له ، إنه يشاركنى على بحر غامض في اختيار الموضوعات وتربب الأحداث وصياغة الممارات ، إنه الجزء الآخر من أيبا كان وحيثا كان

٦ - هي الزمى الذي تسطره كتابة القصة ، يتطلب الأمر من عمل إلى آخر . لكنه لايريد متوسط ما أكتبه بشكل عام عن أريج قصص في العام أشعر أنه إنتاج قليل . لايعبر عن قدرتي على الإبداع ، تلك القدرة البديهة في الانتحال بعموم الحياة اليومية والإحباط الناتج عن عدم الجدى من المناخ الظلال الذي يعانى منه كل كاتب صادق . وأشعر بأن قدرتي الحقيقية على الكتابة تتجاوز ماأقوم بإنجازه فعلا بسبب الموقفات الحياتية والمناخ المحيط الذي لايشجع على الاستمرار في العطاء

٧ - لا ، كل قصة عندي هي كائن حي مستقل عن فاعا . لها بصاها وطباها الخاصة ، القصة عندي تكتب نفسها ، أتيح نفسي من التدخل أو طرح الأفكار الخرفية . إني أدخل حالة الإبداع تاركاً عقل الناقد . وعندما تنهى استعديه لبرأى معى ويساعدنى على التعديل والنقد ووضع القيمات الأخيرة .

٨ - لا يكتف الكاتب الخليل من فراغ ، الكتابة دور ووساة وتعبر عن زمان ومكان ، والكاتب يتأثر بواقع المحيط بها أدمى عدم الاهتمام أو الاقترام . حتى أصحاب فكرة الفن للفن يتأثرون من نفس هذا الواقع . فهم لايتكونون من فراغ ، ولذلك متجدد في أعماق التفكير الذي يتلفس الأوضاع الاجتماعية . لكنني لا أميل إلى اتوى أعناق الأحداث الفنية فسرراً لأخرج بمفرقة أو مغزى سبق فذلك رسالة يقوم بها رجال الفكر والسياسة وعلماء الاجتماع وأنى اكتفى بالصدق



إدوار الخرافات

١ - المازق في هذا السؤال هو تلك الجملة الطويلة « كما يقول النحلة » هي لم أكن أكتب - بصي ما - هذا « نحن الأدبي » ؟ والمخرج السهل من هذا المأزق هو الإجابة بالسؤال - فإما هي فعلت الآن - متى لم أكن أكتب القصة القصيرة ؟ وبالتالي متى لم أكن أقرأها ؟ والرد المضمن هو : دائما - منذ أن تخلق عندي الوعي بنفسى - وإلى غاية ما أذكر هذا الوعي - وهو رد سهل وصحيح ولكنه في ظني ليس ردا على الإطلاق - وليس جيدا أيضا - من الحق أن معظم هذه القيلة من الناس - قيلة الروائيين - قد تربط وتزامن عندهم الوعي والإبداع - على نحو من الأنحاء في كل من الوعي والإبداع - ولكن هذا صحيح عند الناس جميعا لها التصور - وفي كل إنسان هناك كامن - فنان بالقوة - إن لم يكن بالفعل - وإذا انتهت هذه إمكانية قيام التواصل نفسها - من منام يسمح الحكايات والخرافات في عصر وعي - ولم بقصصا ؟ في هذا العصر الذي يبدو الآن دائما في مناطق ما وساطة بالغ الوعي في مناطق أخرى - في هذا الإشراق الأول الذي أنتظر إبعاده عندي في كل مرة - أكتب أو أحرم بالكتابة كانت القصة - أو الحكاية - كبيرة معاشة يخرج لها الثاني والمطاء على بحر حمم - وعلى هذا التحرك كان الطفل الذي كتبه - وهل يجهل أن الأول : وكأنني مازلت ؟ - يعرف القصة ويحبها كأنها من صميم عمله هو وليست شيئا مخرجا عنه

ولكن المخرج الثاني والتناول الأكثر جدية هو فهم القصة القصيرة - في السؤال - بأنها « هي أدبي » - وأنها كانت مواصفات هذا الفن وعناصر هذا الضم - وهي قصة صعبة جدا وأنا على يقين أنها في النهاية غير مقبولة - فبعض أن يفهم هذا السؤال على أنه ينصب على قصة ما لمحمد ما في سياق فن أدبي مواضع عليه - كما يخرج بنا عن عالم الحكايات وأهمية الطقوس التي مازالت لها سطوتها - عندي - حتى في داخل القصة التي أكتبها الآن بكل ما أراه فيها - بعد أن نكتب بالضرورة - من رهالة الداخل ودقة التناول -

فلنكن الإجابة بذلك أن قراءة القصة وكتابتها عندي قد تزامنت وتصارفت القصص الأولى جدا - عندما كنت في الخامسة أو العاشرة - التي جلست أكتبها في كراسة المدرسة وبين قراءتي للطفلة لكتاب ألف ليلة وليلة وروايات وروايات والقصص التي كانت تتخرفها حملات لهدية كانت في بيتنا : « الفجر الجديد » - و « الطلائع المصورة » - و « الهلال » و « الصور » و « الاثنين » و « ٢٠٠٠ قصة » وهكذا وركام من روايات وقصص مترجمة ومصرية - وكان الكتاب - أو الجملة في تلك الأيام لا أدرى - يحرص على أن يكتب بعد عنوان القصة : « قصة مصرية » كأنها نأجيدا لدالية متصورة أو يراد بها أن تكون متصورة - تلك القصص كانت على مذاقنا إعادة خلق هذه القصص والأحداث التي أقرأها - في وسط هذا الزكام من يذكر الأسماء الأولى ؟ حشد من الأشباح لا أستطيع الآن أن أعدد لهاها ولا كيف كنت أستجيب لها التعرف والتعير جاء بعد ذلك - كانت القراءة عندي في هذه السنوات الباكورة - ومازالت - بها لا إشباع له - وحاجة ملحة وإنسية

وفي سنوات التكوين وعندما بدأت أقرأ بالإنجليزية أيضا - ماذا أقول ؟ قرأتهم جميعا (كما يقول إليوت ؟) عرفتهم جميعا وكأنني أنزلة أحبا منهم - ولا عرفت - في آن - أنني أن تكون إجابتي غير محدودة - ولكن ماذا فعلت ؟ هل أكر على السبعة عذرا لا ينتهي من الأسماء ؟ !

المخوف في إجابتي إذن هو التزامن - كأنما ليس هناك « قبلية » أو « بعدية » عندما تكون القصة هي نفسها الحياة - أو أكلها فيها حبيبة وجوهية - فكيف يمكن التعميد ؟ !

٢ - في إجابتي عن السؤال الأول ما يشير إلى إجابة ما - لم تكن القصة شيئا مخرجيا عن يلمت اهتمامي بها شيء ما - ماذا يمكن أن يلفت اهتمامك بالحياة - إلا أنها حياتك نفسها ؟ ليس في هذا أدنى قدر من « الشعرية » أو « الخطابة » - هو تقرير جلال وصارم لواقع جاف وصارمة - ومعنى ذلك ضرورة العودة إلى تحليل نفسي - ذاتي - واجتماعي - اقتصادي - وثقافي - حضاري - هذه الحياة لشدة بالذات - في عصم حيوات لا حياة لها - ليس هذا - بالصبط - هو ما أسأله عندما أكتب « القصة » - لا عندما أكتب « عن القصة » ؟ هل هي حساسة خاصة فطر عليها المرء ؟ هل هو شوق أولي للشكل الموجود من جديد ؟ هل هي إحباطات الطفولة وتوقها إلى تحقيق المستحيلات - وكأنها لا تعرف المستحيلات ؟ - هل هي نوازع عارمة نحو إشباع لا يتحقق أبدا ؟

كيف يمكن أن نفرق بين الأسباب والظواهر ؟ وهل هناك حقا لتفريق بين ؟ هل هي خطوط حياتنا الاجتماعية وكفاحنا الوطني في الغلايات وهاكر الأرمجيات - هل هي تراثي وثقافتي القبطية وأبعادها الدينية - أمباليريلية بالضرورة ؟ وقد عشت بحرارة خاصة في بيتة خاصة ؟ انقضى ذلك كله - وغيره بالتأكيد - بل هذا المخرج الذي كاد أن يكون لا يرافقه بين الواقع وما غير الواقع - وأولئك الآن لله من صميمه - وأن « العالم » الحياة - الذي يتخلل من جديد في « القصة » هو « العالم » الحياة - الحق والواحد - لعل في ذلك ما دفعني إلى القصة - لا أدرى - ولكن لا يمكن - بكل ما أمالك من مقدرة على التذكر - أن أنكر ماذا دفنت في إليها

أما تجلتي الأولى للطفلة فقد كانت إعادة كتابة مآثره وإعادة تخليفه وتفكيكه - « قصتي » الأولى - أين هي ؟ هل ضاعت ؟ - كانت عن محارب حتى سقط أسيرا في أيدي الطلائع على جبال الخطة - ورحلته واستشهاده - كنا في أيام حرب الخطة -

ولعني شالية كانت شيئا بين الشعر والتأمل والتوهمات الرومانسية - من رعاة وجواري على سفوح الأوجب وفي وادي النيل وسفوحهم بين آفة الحب والدمر من ناحية - وبين أشخاص نصف أسطورية ونصف إنسانية لهم أسماء مثل « أوزيريس » - و « الموت » و « الملوك » و « الشيطان » - وهكذا

وجاءت بعدها « قصص » عن فتاتي لمترقي بهم معابد أولانهم وفلاحين يمزقون الثياب على شط النيل ويحرقون مع الجبة في عالم سطر مضيء -

وكتبت أكتب مع هذه « القصص » منذ كنت في الخامسة أو العاشرة حتى السادسة عشرة شرا يتخلل من جمل طفلة حسية وعاطفية إلى أوردان مظافة شديدة الفقر والظلم إلى شمر مرسل على طريقة مدرسة فبولو ثم إلى شعر فيه كل الحرية من كل القيود هو الذي أسلمني إلى صياغة « القصص » و « المسرحيات » التي لا تقوم بمواصفات ولا تملك أحدا أو شيئا - عويمات من الأحداث والتدخلات التملات والأسطة والأشواق والانفعالات التي لا يعرفها إلا الصبا الباكر المشعل عرقه الداخل الخالص

وكأنما بين ليلة وضحاها - بعد ذلك - كتبت أولى قصص « حيطان عالية » - وكان هذه القصص كانت قد نضجت - بالقوة - على تلك النيران الأولى للظلمة التي من الصياغات والقراءات ومطابقة بدء تشكل الوعي الحق بالقضايا الأساسية التي مازالت تشغلي حتى الآن

٣ - نعم - بالطبع - كثيرا

هذا كل ما يتطلبه طاهر سؤال الإجابة عنه وبالطبع للسؤال مقاصده ورواياته - فالسؤال لم يقل - وماذا قرأت بالتعميد ؟ وإجابتي عن هذا السؤال

الباطن هي : الكتب الأساسية ، المكون ، التي كانت تنوع في كلية آداب الإسكندرية في الأربعينيات الأولى ، كنت أفرس الحقوق وأقرأ مفردات ومراجع الآداب مع أصدقائي فيها ما هي بالتحديد ؟ هل يطلب مني أن أذكرها الآن بعد أن قرأت في القصد ما لا أعرف الآن أن أحصيه ؟ في تلك الأيام كانت مكتبة الدكتور زكي أبي شادي مطروحة لنا ، وكانت مكتبة بلدية الإسكندرية ضيقة ، وكان يجب أن نأكلها لا نبتئس . لم أكن أسمى إلى قراءة تطلي ، أو أسطيد بها ، كيف أكتب . وفي الوقت الذي كنت أريد أن أعرف فيه - أعرف كل شيء - لم أتمكن فطحت أيام الشباب وطموحاته الفرية ، أنظها لم تطلي ، غاما ، حتى الآن - كنت أيضا مؤمنا بإيمان الشباب بأنه ما من نالق أو دوسر ينافر على أن يرى كيف أكتب (ليس هذا هو الجانب الباطني القائل من السؤال ؟) وثنا الآن ، في كهولة مازال فيها شباب محترق - مازلت لا أرى نفسي قلما أو فارسا ، وما عنت لظ بأن أكتب أو أفرس قراءاتي في القصد . أقرأها وأكتب أناها على القصد . وأتسى أكتب كأنني لم أقرأها قط . وهو غير صحيح ، بالطبع ، فل أختارات في طرائق الكتابة ، لم تأت بحسن المطرعة وحدها على الأقل . ولكن هذا مؤال آخر غاما

٤ - هل أقول : بل هي التي اضطرتني ولم أصورها ؟ في هذا شيء من الصحة ، وكثير من التزعج عن الإجابة ، طبا . قلت إنني كتبت قصص الطفلة الأولى بطولع أنحت إليها ، أشواق وقزوعات وضغوط ، في سباتي نفسي ، واجتاهي ، وميتا فليل بدأ بتشكيل ميكرا جدا ولا يبي بنور وبهيب وبعكف ، نحو إعادة تشكيل «العالم - الحياة» ، نحو خلق تولي وقديم ، نحو تواضع أو سعي لأصح ، نحو صياغة «التون» للإيمان ، ولكني بهذا أسبل الإجابة عن السؤال القائل بإمكانية النشر ، بالطبع ، لم تكن لا سببا ولا مقصدا لم أنشر شيئا حتى عام ١٩٥٨ عندما طبعته «حيثان عالية» ، حكما المجموعة في كتاب «الطريق إلى حياي» . وحتى الآن لا أعرف طريقا لهذا أو غير عهد للنشر . وأصبحت الآن ، بحكم الواقع ، لا أهتم كثيرا . ولكن هذه أيضا كتابات أخرى .

٥ - ما أصعب هذا السؤال ! وداعا يسأل ، وداعا كأنها أجبه للمرة الأولى . أريد أن أصل للقاري ، ببساطة . أريد أن أقيم جسرا بين الجوانب المتصلة في ضمير الواحد والمعرف والاحتياقي ، أن أعطو مع القاري - ولو مقدور خطرة واحدة في ساحة الخلية ، حطفتي التي هي أيضا حطفتي ، أن ترتفع معرفته بهذا «العالم - الحياة» ، ولو مقدور لامة واحدة ، أن تحصل ، أنا وهو ، نحن معا ، جمال هذا الوجود الذي لا يطاق وأهماته الفادحة ، أن نعلم معا حلم الحياة والكبرياء ونعرف مشقة الحلم ، وهذا العمل الذي يكاد يكون في قلب اليأس وإن لم يقع فيه ، من أجل الحلم ، وأن أسمع أنا وهذا القاري الذي لا أعرفه - وأعرفه بحبيبة معرفتي لنفسي في آن - عن ذات أنفسنا ، معا : أن نترك معا هذا اللامعي والحروب والقدر الذي يحيط بنا ، وعندما نتركه ، عن طريق هذا الفن ، في الإحزان ، وحده ، نل له جيبنا ، وإلزامه لا ينش هذا التي نفسه . وأن نواصل إليه - أن أصل مع على الأصح - إلى لبنة الحب ، والجدد ومبايعة وحداثة ، وإلى رقة العالم وروحانيته ، وإلى حافة الموت ونجاوره ، وإلى سؤال الله ، وفي السؤال ، وحده ، إجابة ما . يعني أختلف إلى معرفة لحيمة ما - أو قيم ما - وإلى جبالها الخاص - والمعرفة هنا خلق وحرف في وقت ما

لا أتمثل قارئي وأنا أكتب ، لأنه ، في قصوري ، ليس مغايرا في أتمته أولا أتمته ، ليس خارجيا ، هو في وقتنا معا أنا - وقارئي أيضا كم مجهول عندي ، ليس هو الصورة ، وليس هو الشعب ، ولا الجمهور ، هذه هي تصورات سوسيولوجية بحتة . قارئي احتمال قائم ، هنا والآن ، وفي غير مكان أو زمان - لأنني أظن نفسي أيضا احتمالا يمكن أن أقول عنه هذا - وهو أيضا صلة حميمة . أنا بالمعايير السوسيولوجية - ولها ضرورتها وشرعيتها - في الثقافة المصرية الفرية الراسخة التي تعرف صفاتها ، تفشي الأمية ، مجرد أمية الألف باء ، عشيا مروعا ، ومطازع القبيات ، ومطرة أفرات الإعلام بقيمتها الفائرة أو بضميرها القام - كلها شئت - فأننا أسأل نفسي : من هو قارئي ؟ ولا أعرف . وحتى في أمثل الظروف الثقافية

للطورية - وهنا مفارقة في صعوبات الإجابة - أليس معينا ذلك الكادر الذي يجد قارئا واحدا ؟ القاري الواحد ، ببساطة ، قوة . يمكن أن تضاهف إ ما لا نهاية ، يعني هو احتمال لا نهاية لحدوده ، ليس له حدود يمكن حسابها ٦ - الزمن للعمل للعمل الكتابة فلهذا ساعات قلائل ، مصلة في الغالب اتصالا لا ينقطع ، وبمكة ، ونحت ضغط ، وفي حاله من الترهج ، يجعل الزم نفسه غير محسوب .

لا صعوبات ولا شية صعوبات في أثناء الكتابة . إذن ، الصعوبة التي لا تكاد نحمل ، والمحنة الفادحة ، هي في كتابة أول كلمة من أول جملة ، بعد متورة الكتابة هي نفسها سورة تحفني مغروب مطلق حتى ، ما أنشبه بفلم العبادة ، أو العشق . هذا فليست كتابا محترقا ، ولا كتابا كبير الإنتاج ، بأي ملباس حقل إلى حد الإحلال . أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أي عملية التحلل والاحتداد والاستعداد والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالا بغير قصص القصص استغرقت عشرة سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخطى ، ولم أنقطع عن كتابتها ، دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، في كتبها في ساعات ، في غضون ليلة واحدة

٧ - ليست الحرفة عندي - وهي قلما في قصوري موجودة وشبهة الإحكام - متصلة بأي معنى عن الجهر . التشكيل يأتي واحدا غير منقسم ، أقام الكتابة كلها جوهرا واحد ، إن صح هذا التعبير . ليست هذه قضية الشكل والمضمون التي كانت وشجت مونا قلما ، ولكن الإختيارات الحرفية - أيها إن صح التعبير - سابقة على فعل الكتابة ، ومربطة بل متداخلة بالضرورة القصصية نفسها . مثلا ، ليس تكنيك الحرف أو المناجاة الداخلية (الداخلية في قلب الأشياء ومعها أيضا) ، ولا الخطاط التسلسل الزمني الخارجى التقليدي ، ولا التمازج الأماكن ، ولا الصيغ الأسلوبية - الكتابة للزمن ، والتماني (تكرار لا التالفة بالفاعلات متداخلة ومنحة ، مثلا) ولا تولد القصوى باللاقصوى ، ولا استنطاق الحلم بكل صياغته في قلب الجاهل والخارجي والواقعي ، ليست هذه كلها طرائق حربية - فقط - بل هي أيضا ، وبشكل لا سبيل إلى مفادته ، رؤية وحساسية وإدراك ، حل هذه للمسربات الثلاثة ، ومن ثم فهي ليست - كما هو واضح - عناصر شطحة بل معلومات لا وجود للعمل الكتابة إلا بها

٨ - لا يأتي الاهتمام بالقاري الاجتماعي في سباتي كتابة القصص ، بل هو سابق ومعاصر وقائم ، في الخطبة أو في الأربعة الأساسية من اهتماماتي ، كأننا اجتماعيا بالضرورة وكتابيا بالضرورة أيضا ، على اختلاف مدلول الضرورة في الحالتين . ليست قصص قصص بل لغزي الاجتماعي ، إذا كان هذا ما يعنيه السؤال ، ولا إلى اللغزي الأخلاقي ، ولا إلى الشعرية - بل هي المصطلح عليه ، ولا حتى إلى مغزي فلسفي أرميتا فليل . لا يمكن للقصص إلا أن يكون فيها شيء من هذا كله أو بعضها ، ولكن لذلك لن يأتي عن اهتمام يؤدي مقصود ، بل لابد أن يهيء عن رؤية الكتب واهتماماته وتصوره لنفسه وفهمه والحياة ، كما هو ينبغي . في هرم بزاراه الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ، وبالحا من هرم ! - بالطبع - إذا كان هذا معنى السؤال ، ودعول هذه الهرم في سياق وتشكيل العالم الذي تكونه القصص حتى لها قصور ، ولكنه دعول معاصر أيضا مع هرم أخرى ضرورية أيضا عندي ، ضرورة أساسية ، وما من فصل يمكن أن أقصده بين داخل الإنسان وخارجه ، بين ما يعيش به حلمه وشوقه وجسده المتصين الآني القصوى الحرف وما يعمل حوله - وفي داخله بالضرورة أيضا - من تركيبات اجتماعية ، وبين هذه كلها وأسئلة وجوده ، نفسها ، موه وقدره وهذا الكون الشامع ولحمه الفادحة الثقل والسما والناطقة بصمت رهيب . أهذا يشير بالمغزي الاجتماعي ؟ بل هو يؤكد ، ولا وجود حقا للقصوى الاجتماعي - أي كان طيمتا له - إلا به

٩ - ليست أظن مدخل إلى القصص القصيرة حدثا ولا شخصية ، على الأقل ظنني أقرب لتأويل الحدث أو الشخصية . بداية لتخلق القصص عندي - على

يكون شاملاً أو حارة في رايها بلنا أو مرم بك ، وقد يسمى أولاً يسمى ،
ما ألية التسمية ؟

ومرة أخرى - وهو ما حدث في قصص الأخيرة على الأخص في «إحتفالات
العشق والمصباح» - كما كان قد حدث في روايتي «راحة والفتى» لا يصبح المكان
واحدا ولا متصلا في الموقع أو في الزمان ، أي أنه يصبح متزاكبا ومتزائما ، يصبح
مركبا من أماكن عدة وفي أزمنة عدة ، ولكنه مع ذلك محدد وعصوي - يعني أن
له جسدا وله دوراً قاطعاً ، هو أيضا حدث لذلك فالأحداث بالمعنى التقليدي ،
ليست مهمة عندي ، وإن كانت أيضا ليست قليلة الأهمية

١١ - ليست مراحل تطور متعالية بلند ما هي عملية تطور واحدة ، تفر
وتكثف وخرص في أنفوس عملية واحدة ليست متطابقة ولا متباعدة ، لذلك تبار واحد
قد يكسب في أثناء تطوره نوعاً أكثف ، أو يفقد عياده ، ولكنه لا يتحول إلى
مسار مختلف اختلافاً بينا ، قد تزداد رواله جديدة - ما دنا قد مضى في هذه
الاستمرارية المتتالية حتى النهاية - وقد تطور فدمته أو تحلت ، أو يفتح عن
دوامات أو يتسبب في وثرة جديدة ، ولكنه واحد ، في الأساس ، وأظننا نعرف
المأثور : إن كل كاتب إذا غطى حياته كلها يكتب قصة واحدة ، وأنا أضبط هنا
على كلمة «كاتب» ، ولا يعني كثيراً «إنتاج» للصانع المخرجات

في هذه العملية للتدفق من «التطور» من «حيوان عالية» غير «ساعات
الكبرياء» إلى «إحتفالات العشق والمصباح» ، أستطيع أن أقصو أن ما انتهت إليه
هو - فيما قبل - فرع من التوحيد الحميم والاندماج ، في التشكيل والرؤية معا .
بين مستويات من العمل كانت إلى حد ما متجاورة وليست متباعدة في قصص
الأول - حيث كان ثم شيء ربيع بين مسرى قد أصبح الحلم أو الداعل الحميم أو
الروح أو ما شئت أن تسميه ، ومسرى هو الواقع أو الخارج أو الحركة المهيمنة -
وإن كانت منذ البداية متصورة دائما من مرفق داخل وحميم - أظن هذا الشق قد
انضم الآن - وتضهرت التسويات جميعا - بدرجات متفاوتة بالضرورة - من
المحقق ، فالهم هنا هو التحقق لا الخرجة - وقد يصدق ذلك أساسا على مدى
الانصهار بين مستويات المعرفة والرؤية والتشكيل - وليس فقط على صعيد الفرق
بين «الواقع» و«الافتقار» ، كما قلت - بل على صعيد التوحيد والتكثيف والتطهير
بين أنظمة الحياة الفنية في تاروا للذات وللوصوع ، للفرق والجمع ، للإنسان
والكون - للحسن والظن وهكذا

على أن المتابعة الفنية هنا هي دائما - وبالصراف - ولبة في الظلام ، في كل
مرة ، والمرة دائما عندما يكتب إما بغير بافتلاك أو بشرة تحق لا مثيل لها في كل
مرق صراع على سلم يقرب

١٢ - لا ، لم أنصرف عنها ، كيف يمكن أن أنصرف ، وقد عرفت الآن هي
ما عرفت ؟ انقطعت فترات طويلة عن فعل الكتابة يعني أن أخط على الزرني ،
فعلها - قصة - ولكني لم أكف حتى في أسلك فترات التردد والخيرة والهة هي أن
«أحيا» القصة القصيرة ، فلما أحياها قبل أن أكثها - وأحياها عندما أكثها بدرجة
من تخرج الحياة متوقدة ونافرة ، ومن ثم - كما قلت - فإن قصص قليلة - الحياة
دائما حسنة بلحظات المرحح للوقدة

ولكني كتبت أيضا رواية - واحدة - استغرقت نحائ سنوات ! - والسؤال
هو : لماذا الرواية ؟ لأن طيبة الخيرة كانت تقضي هذا ولكن هذه اجابة سهلة
وبالتالي غير صحيحة كل الصحة على الأقل - حتى مجموعات - أو أفلا - أو
أنساق قصص القصيرة إنما كانت - على الأصح - نصوصا مترابطة وبينها علاقات
عضوية وثيقة يمكن - إذا شئت - أن يجد بينها توحدا وتساولا - أصدا بل
طوماتر متشابهة جيدة وذخرا - طرا وحطوا - وهكذا - وحتى روايتي هي
نص - لك - إذا شئت - أن تقرأه كأنه وحدات مستقلة لا على مستوى الفصول
فقط ، بل حتى على مستوى «الفقرات» و «مجموعات» النصوص والجميل
الداخلية أيضا ، وإن كانت في الوقت نفسه مترابطة ارتباطا حميا وأساسيا وكذا

الأغلب - أو على الأرجح - من صورة - صورة تتشكل في الوقت نفسه
بأصوات - بكلمات - عمادة اللغة وقوامها - وسواء كانت هذه الصورة لشهيو
مخرجي - هو نفسه مساحة النفس المسطوحة - أو كعمل - يدور بلا انقصاص عن هذا
الشهد الذي يضم المخرج والفاعل ، والواقع والافتقار - أو لتكون الأولى -
التحقيق فعلا منذ أول لحظة - لشخصية - أو حتى صورة لحوار - إذا فكى أن
أقول - وقد حدث ذلك في قصة «الجامع القديم» مثلا - سواء كان ذلك
أو غيره ، فهي أساساً صورة تتخذ نفسها على الفور جسدا من اللغة - وأظن أن في
لغتي - فهي تتعلق بالكلمة أو بسبق من الكلمات - يميزها وإيقاعها وكثافتها أو
رقتها وهكذا - وهي في الآن نفسه تأتي حصة ومثورة - أي أنها تأتي حصة
ومتجسدة ولها طعمها وزانها وملامها ومرحلة شديدة التطور البصري أساسا .
ويدها هي معها وفيها فكرها - ولها عقلانيا الخاصة بمعنى ما - أي أنها تخرج في
مفهوم - في تصور - في رؤية فكرية - ثم يأتي بعد ذلك - بعد هذا المدخل - تطور
القصة في حبكة ما - ليس ضروريا أن تكون بحركة بالمعنى التقليدي - بل فله
ضروري ألا تكون كذلك - أما الحدث فربما كان في «الجنة» ، أي في اللغة
نفسها - هذا عندي حدث - أو في تلك الصور من الأشياء والأحلام - هي
الأحداث عندي ، أما الشخصية عندي فهي واحدة - أو متطابقة جدا - ليست
أظن أنني أحكي حكايات - وليست رساما للشخصيات «بورتريست» ، سأؤكد
ذلك كله - بسعادة - لصانع أدب الاستهلاك وحكايات الأعلام الشائعة ووسائل
الكارهيكاتور - هذه كلها المصاحات - واصطلاحات - حواسات وحيليات - لها
ضرورتها ، ربما في سياق أراء مختلفا كل الاختلاف عن سياق الفن والمعرفة
الخاصة الشاملة ، التي لا سبل إليها إلا الفس

ولكن ذلك ليس معناه - بالذات - أن توشبه الفن القصصى - بالحوار
والحدث والشخصية - ومكرر العمل القصصى نفسه - أشياء لا ألية بل ربما
كانت أهميتها أساسية - وإما هي تأتي عندي في مقام ثان - وبورتريست لا على
في عملية المصالح التي - إن صح القول - هل ما قد يكون في هذا التزيين من
لوق هي غاية في المصالة والزهادة - عند فعل الكتابة نفسه - زمن التعلق قد
يسغرق سنوات - أما فعل الكتابة فلا زمن فيه

١٣ - هذا السؤال - على الأغلب - إما يوجه إلى قصص مكتوبة على صور
أخط معين ، وهو خط واحد - في نهاية التحليل - إن سلبا وإن إيجابا : محور القصة
التقليدية ، بوجهها المعروف في قصة القرن التاسع عشر - أو وجهها المقلوب في
نمرد ساذج إلى حد ما - ومربط بالتوجه التقليدي ارتباطا تقليديا لا يخرج في النهاية
عنه بل هو فلة العاصب - وإذا انقضت - وأظن أن هذا هو واقع الحال - أن ما
أكتبه لا يدور حول هذا المهر - لا إيجابا ولا سلبا - فقلت أفري كيف أنجب
عن السؤال - زمان القصة عندي - كزمان الحرية الإنسانية المحيطة نفسها فيها
أظن - ليس معينا بالضرورة ، على النحو التقليدي ، ولكنه ليس متسا ، أو على
الأصح ليس متبا - أظن رمقا مركبا ، هو ، الآن ، في لحظة الكتابة ، محددة
ومعروفة - وهو ، الآن ، في لحظة الكتابة ، محددة ومعروفة - وهو ، الآن ، في لحظة
القراءة نفسها - وباللعمرو ! - وهو أيضا زمان حتى حدث فيها اصطلاح عليه
بلفاض ولكنه لم يظفر - والماضى محدد أيضا ومعنى ومعروف من السابق ، ولكنه
يتجاوز هذا السابق - يضمه ويحيط به ويغرقه ويأتي به إلى المصارع وإلى المستقبل
في وقت معا - وليس هذا الماضى واحدا - في حبه وتحدته - بل متعدد - ولكل
تعبه وتحدته ويجأوره أيضا - لا سبل إلى توضيح ذلك إلا من خلال القصص
نفسها ، لا عن طريق هذه التبريدات شديدة الخفاف والصرامة

أما المكان فهو عندي له حضوره وله سطوته كذلك - للمكان عندي - إن صح
القول - هو حدث - محله الخاص - لما من سبل إلى تركه غير معني - وهو في
تحده الجسم لابد أن يكون معينا بمعنى ما ، ولكنه قد لا يكون معني - وقد
يسمى بالمتعدد - قد يكون المكان خط التنب في إسكترية أو الأنطوشي -
رئيسي أو قرية نبي «الطراة» في البحيرة أو بلدة أبي «أصم» في الصعيد أو قد

بسر الفس . سوف تعرف طريقها . ومن الآن برى « القصة » القصيدة شكلاً متخلق ويرسخ . « القصة » الشعر . « القصة الفلسفة » وكثيرهما من أشكال لا أعرف كيف أصبحا لأنها لم تتخذ لنفسها قالباً بعد ، سوف يكون لها محاف وإعازها . إن مرونة هذا الجنس الأدبي وحسها . وطواعيته . وحيويته الكامنة . كفيته بأن تنق الوساطة والتوجسات التي تتردد . ومن الآن برى تعدم الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية . وشابكها . وتضافرها . وتطورها عبر هذا التناقل نفسه . في هذا ما يدعم الثقة التي لا تحتاج . على أي حال . إلى دعم بالخروج أو استجد بالمثل . وفي ساحة القصة المصرية القصيرة من الإبداعات . اليوم . ما يؤكد مرة أخرى أن هذا النوع عازل ومبطل لراً لا يفيض . فذلك من ركاز الإنتاج الفنى الطغى الطغى . فبطل معنا . من كل الفنون . ولن يتعد به أهناك ضرورة لأن نذكر بهذا القانون الصادر من قوانين « الصاديات » الشمس . أن هناك حاجة أساسية لهذا الفن . ولابد للحاجة أن تخلق تليتها . كما لابد للوظيفة من أن تخلق العضو ؟ والحاجة للفن . ولذا الجنس من الفن . لا تطفو

كله . فيها أرجو . ليس . بأى درجة من الدرجات . حيلة فنية ولا طرائق تكتيكية . بل هو نابع من رؤية ما . وتصور ما . وخبرة ما . وحساسية ما واحدة وتزداد مع الممارسة والمعاينة وضوحاً وتعقيداً . كثافة وصفاء . في وقت معا ١٣ . لا يجوز من القوة أن يغلب من لوء التبرؤ بمقتبل . أو مصر . شئ بجه . فالتبرؤ هنا لن يخلو . بضرورة . من الخوى والتوجس . بل من إضفاء صفة التفكير على ما هو . في حقيقته . وغيابه . ومخاوف . ولكن لا خوف على القصة القصيرة . هذا الفن . ككل فن . وكل جنس من أجناس الفن . لن يعدم وسيلة . حتى في مواجهة طغيان أدوات الإعلام الجماهيرية التي طار صعباً بغير الخطر . بل هذه المواجهة نفسها سوف تسهم . في أن يحدد الفروق بين القصة القصيرة كموضوع للاستبلاك . وكفى . من ناحية ربما وجدت الأول دوراً ملائماً سوف يفصلها . في خدمة السبنا والتليفزيون والإذاعة (والكثير جداً من القصص . الآن . بأفلام الكبار والصغار على الهواء . تكذب نصف عين أوجس جازحة مفتوحة . على هذه الخدمة بالتحديد) . ولكن القصة القصيرة المصاغة

٦ - أغلب الأمر يستغرق على القصة القصيرة جلسة واحدة لا أقوم بها أو أنهي من كتابتها إلا أن تكون القصة قصيرة طويلة . وفي هذا الباب محارب عديدة . وسيتد استغرق الكتابة على هذه الأيام لا يتجاوز الأسبوع على أي حال ٧ - إن كنت قد فعلت . ولا شك أنني فعلت . إلا أنني لا أستطيع إعادة هذا فقد أصبح الأمر بالنسبة إلى طبيعة

٨ - لا بد أن يكون لها مغزى . وغالباً تكون معاصرة ولكن المعاصرة ليست حتمية ولا تفرضها على أي عمل لي

٩ . ١٠ - هذا يعتمد على الفكرة التي التي تحدد . إن كانت تحتاج إلى زمان ومكان أم لا تحتاج

١١ - أعتقد أن مراحل التطور عندى في القصة القصيرة أكثر وضوحاً من تطور الرواية لها كتبت . وقد ألق كاتبان من خيرة النقاد كتابين عن القصة القصيرة في إنتاجي ووصل كل منهما إلى هذه النتيجة دون أن يلقى أحدهما بالآخر وطبعاً دون أن يتألى أحدهما هذا السؤال الذي أجهب عليه الآن

١٢ - السؤال غير موجه لي .

١٣ - أعتقد أنه سيذهب وإن كنت أعتقد أنه بعد بعض الوقت في معرقات اللامحلول إلا أنه مرحان ماحرف الطريق وأدرك كتاب القصة القصيرة أن اللامحلول يمكن أن يكون فكرة لقصة أو لبعض قصص . وقد كتبت في هذا الميدان . ولكن لا يمكن أن يكون أساساً لنظرية كاملة يلتزمها الكاتب في كل إنتاجه . وأعتقد أن القصة القصيرة الآن عرفت طريقها تماماً

ثروت أنباظة

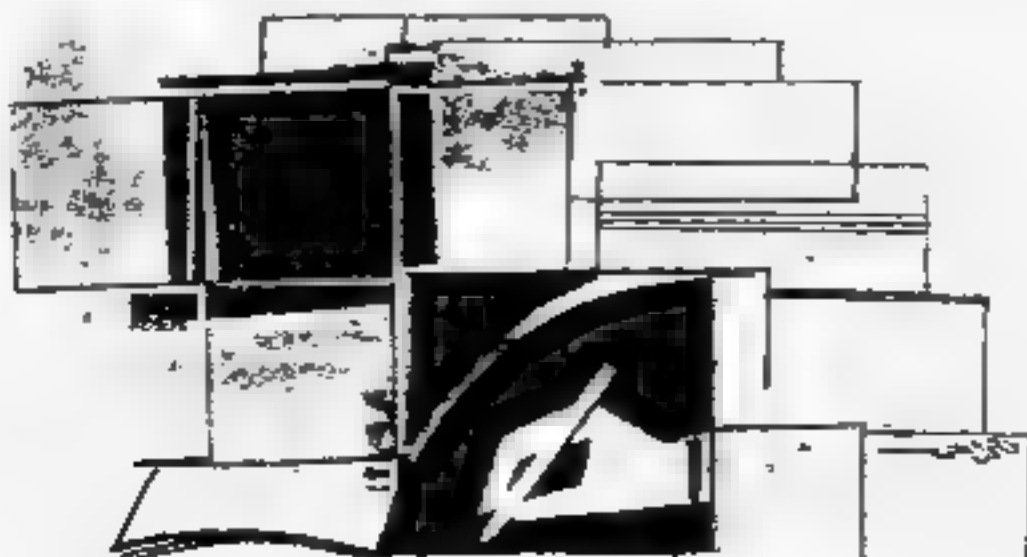
١ - من الصعب الإجابة على هذا السؤال وإنما المؤكد أنني قبل أن أكتب القصة القصيرة قرأت كل ما ظهر منها باللغة العربية بغير استثناء وما كان هذا في بداية اشتغالي بالأدب أمراً صعباً فكتاب القصة القصيرة كانوا قلة وإنتاجهم لم يكن غزيراً وأحسب أنني قرأت أغلباً كل ما ترجم من الأدب العالمي إلى اللغة العربية أو الإنجليزية .

٢ - كتبت الرواية قبل أن أكتب القصة القصيرة . ثم وجدت أن هناك أفكاراً تنسب إلى ذهني لا يصلح لها إلا مجال القصة القصيرة .

٣ - أظن أنني قرأت كل ما كتب في العربية وبعض الكتب التي ظهرت بالإنجليزية

٤ - لا يوجد في هذا إلا الفكرة التي أريد معالجتها

٥ - القصة القصيرة هي من صيغة أو شريحة من حياة أو لحظة من شعور أو الفأريء فلا أعتقد . وأما من هو كادى فعل الصحافة الأدبية أن تعرف هذا



جاذبية صدقي

وأما أن طيعة الموضوع الذي أتأمله يستدعي كروبا قصة قصيرة ، فلا دخل للموضوع في ذلك إطلاقاً . إنني أحب القصة القصيرة وقد ألفت كتابها وعزلت سر بل أسرار كتابها وأسلوب طرحها أمام القراء !

٥ - إنني أهدف بقصتي القصيرة أن توصل للقارئ فكرتي ورأيتي في موضوع اجتماعي شائع بينة أقره . أما عن طريقي فإني أطمح أن يكون حاد المذاق ، «وإنشائي» بمعنى الكلمة ، يشتمل على خبره - يتألم لأمله - ويلوح فرحه - ويحار حيره - ويؤرقه لومه !

٦ - قد تستغرق مني كتابة قصة قصيرة يومين أو ثلاثة أيام . وقد تستغرق نصف ساعة . كما حدث لي مع بعض قصصى ومنها «ليلة يضاء» - لم أجزل على الخوض إلى مكبي حتى لا «يطير» من الإبحاء . فكان هناك شخصاً كان يمل على هذه القصة ويصيراتها .. وسلاستها .. وبنائها .. ودورتها .. وحبها ! والله كدت أسمع الصوت الذي يمل على هذه القصص من فرط تركيزي على ما بين يدي !

٧ - إنني لا ألتبس من أحد إطلاقاً أسلوبه في الكتابة ولا في التعبير ، وذلك لأنني أجد في قصتي قصصيات جديدة مبتكرة لساعتها . أهدئ بها قصصى ! لكنني امتزجت أسلوباً أبحث في كثير من قصصى ، وهذا الأسلوب هو : أن يكون عنوان القصة سطرًا أولاً تكلله الجملة الأولى في القصة ! ومثال ذلك قصتي «هناها»

«ويعيم الظلام ...»
«وساد الصمت ! صمت عميق مطلق الخ الخ الخ»
«وقصة «ليلة يضاء ...»
«ليلة فرح فتحة وسعود !»

٨ - إطلاقاً ! إنني أكتب القصة القصيرة على سببى ! لأربط بموضوع اجتماعي بحيث إذا لم يؤثر في قلبي ولم وجداني ! إذا لم «أهز» ، بموضوع ما ، أو بموقف ما ، أو «أحدث» ما .. فإني لا أكتب . هكذا ، بكل بساطة . وعندما قامت معركة ١٩٥٦ التي أفخر فيها علينا الإنجليز والفرنسيون واليهود وكانت ابنتي طفلة رقيقة ، عشت عليها جداً وعلى بلاغها . لأنني لا أحب أن أهش في بلد آخر إطلاقاً وإن ظنوني ، فبسبب ارتباطي بالأرض وبطفاي التي تمثل مستقبل هذه الأرض ، فقد انبهرت مشاهري في مجموعة قصصية أدبية وطنية - نيس قصة واحدة بل سبع قصص كلها عن الحركة ! واسم هذه المجموعة «عالم» وهي قصة حب في الميدان . كشتفت رسالة في يد محارب تجمدت عليها أصابعه ، وقد مات بمسكاً ! وعندما انتهت الحركة ، توقفنا عن كتابة المزيد من هذه القصص الوطنية الحارة التي تنطق حبة جياشة متوقفة !

٩ - أحياناً أوصل فوراً في الموضوع - وهذه خير طريقة لكتابة القصة القصيرة ! فإن القصة القصيرة لا تتحمل «الأجندة البسيطة» ولا الإسراف في الصيغيات والوصف القصة القصيرة «حدث» لا «أحداث» ، القصة القصيرة «موقف» لا «مواقف» ، القصة القصيرة «شرحة» من الحياة . لا الحياة كلها ! وإنني أجري أهم جداً بالشخصية . فهي التي سوف تتصرف وفقاً لطبيعتها لأفعالها .. لمبادئها .. لمثلها العليا .. لنشأتها .. لطرفها الاجتماعي ! «الشخصية» هي التي ستأق به «الحديث» ... هي التي ستسبب «الحديث» . هي التي سيلدو حوها الحديث ! ولكن رسم الشخصية يجب ألا يأتي مباشرة ، بل عن طريق حوار بين اثنين . أو حدث صغير يكشف عن حيايات تلك الشخصية وعن أفعالها !

١٠ - أحياناً أهم بالزمان والمكان وأحدهما بوضوح . وأحياناً تكون قصتي عن شعور «إنساني» لا «محلي» ، فلا أحدد المكان ولا الزمان . ومثال على ذلك حيرة طفلة صغيرة بين حياي لأبيها وحياي لأُمها ، وقد قرأ الانفصال والطلاق ! مثل هذه القصة يمكن أن تدور في أي بقعة من بقاع العالم ! كل طفلة - مهما كانت جسيماً - تشعر بالفرق عينه . بالحسرة عيناها - بالفرحة عيناها وهي ترى البيت الذي ضمها طوال سبي عمرها القليلة على وشك الانهيار !

١ - قرأت عشرات من كتاب القصة القصيرة من العرب والأوروبيين والأمريكان . لكن الذين تأثرت بهم ومنعت كتاباتهم شعالي لاني هما : محمود تيمور ، برومانسكو ، «هينجواي» ، برجولة أسلوبه ! تعلمت من الأخير أن يكون أسلوبى أنيقاً خالصاً مختصاً - أي بعكس «هينجواي» على طول الخط فإن أسلوب هذا الأديب العملاق تكاد تهب عليك منه رائحة نبع وحرارة وديان فوهة بتدلية صيد ! رجولة في رجولة لا يصف السماء - ولا «شعب الزبدية» ولا النجوم للآلة - مثل «شعبيك» ! ترك ذلك «روفس الرقيق للسر» الكتابات - أنا مثلاً أو أخرى من رملاي الأدبيات . لكن «هينجواي» لا وألف لا ! إنه يدخل بقصته من باب ويخرج من باب . وهذا هو أسلوبه المثل في الكتابة !

٢ - لست ادري ما الذي لفتني إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ! وتحدثت كثير القدرة - ربما - لكتابها وإجادة كتابتها بشهادة من قرأ لي ! وشجيت على الاستمرار في الجمع بكتابة «القصة القصيرة» أن كتابي الأول «ملكة الله» الذي يضم بين جنبه عشر قصص قصيرة لي - كتابي الأول هذا حاز على الحائزة الأولى للكتابة الفنية من الجمع القلوي . في المسابقة السنوية الثقافية التي يقامها لأديباء العالم العربي كافة !

٣ - لا . لم أقرأ شيئاً إطلاقاً عن أصول هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته . إن الأديب أو بالأخص كاتب القصة القصيرة - إما أن يولد موهوباً أو ليس موهوباً ! لا وسط في هذا الأمر . الموهبة هي التي ترحي إليه بالقدرة - أي بالقصة وحدها الذي تدور حوله الكتابة في سحره ولباقة . والموهبة هي التي ترحي إلى الأديب بالكلام نفسه الذي يمر به عن القصة التي بين يديه ! الموهبة «موهبة» - أولاً وأخيراً !

٤ - أنا لم احتر بطار القصة القصيرة ذوق خيره للتعبير عما يدور بين حناياي وقلبي . بل لعمل القصة القصيرة هي التي احتلرتني ! إنني أجد متعة وأية متعة في كتابة القصة القصيرة ، لأنها أصعب مائة مرة من كتابة الرواية الطويلة ! قد كنت أنا الرواية الطويلة وكنت أنام وأصحو وأواصل كتابة روايتي الطويلة هذه وصحها «أنا الأرض» (صايرين) - أي كنت على ولسي - أكتب وأفكر وأستريح وأأكل وأشرب ثم أكتب ثانية !

أما كتابة القصة القصيرة فلا تتحمل هذا كله ! القصة القصيرة بين يدي تزدقني وتعلمني ويحيرني .. ويجرفني وراءها يوماً أو أكثر أو ليلة أو أكثر بلا راحة بلا نوم بلا طعام ! إنها تنطق حية نابضة بين يدي .. تحت مس قلمي ! فلا أتركها جانباً حتى تم وتنتهى بما يوجهه إلي قلبي وعقلي معاً ! حيث لا حيث فقط أسريح !

أما أني قد اخترتها لأن إمكانية بشرها سهول فهو أمر لم يحظر على يائي إطلاقاً !

١١ - نعم ، أشعر أني قد تطورت في كتابي لفن القصص القصيرة . وذلك عن طريق اختيار الموضوع الذي أتناوله في كتابي . فعندما بدأت الكتابة . كنت أهم اهتماماً شديداً . بالحدث . الذي تدور حوله قصتي وأزعجه بالجميل للربط الحلو ذات الكلمات العذبة في الكلاسيكية والتعقيد في اللغة . أما الآن فتني اختيار أبسط الكلمات وأقربها إلى اللغة العلمية المتداولة . خاصة في الحوار !

وبعد الاهتمام . بالحدث . أهتم بالمواقف والمشاعر الحياتية المعقدة التي تحدث تصرفات الشخصية الرئيسة في قصتي ونظرتها ومعاملتها مع بقية شخصيات القصة . قد يكون الحدث .. كما في قصتي . «الرجل الذي ضلَّ» راحت عنه . في قصتي هذه ثلاثون صفحة عن أعماق البطل . ثم سطر واحد عن «الحدث» وهو رفضها الخروج للعشاء مع زوجها ! وهي قصة قصيرة كاملة متكاملة ومقنعة للذات !

١٢ - إنني لم أنصرف عن كتابة القصص القصيرة . ولا أنحسب سوف أنصرف عنها إطلاقاً بإذن الله ! فهي مهنة فكرية وعقلية لا تسير بها . ولا هي في عيالي حياتي ! ومع ذلك فقد كتبت الرواية الطويلة . و٩ روايات طويلة للأطفال . و٦ كتب عبارة عن «ديوراج» لأحياء النخبة . ومسرحيتين اجتماعيتين «مسكان العارة» و«ليت الشباب» وقد مثلتها الفرقة القومية عام ١٩٧٧ كما كتبت ٣ كتب من أدب الرحلات وهم . في بلاد الدماء الحارة (تونس) وأمريكا وأنا في جزيرة الإنجليزية . كما كتبت كتاباً بأكملة عن قصائد وروايات لشخصيات عربية مثالية مثل . قطي السيد . لوفيق الحكيم . الدكتور محمد عبد الحليم محمد عبد الوهاب . أم كنزوم . ميرة المهدي (ليل ولاتيا) وصالح عبد الحليم (ليل ولاتيا)

ومجربى فزاد . واحمد مظهر . والمقاد . الخ . واسم الكتاب : «صور حيا ومع ذلك أجيد أعود . ودائماً أعود . إلى حقل الأول الأصل . كتابة القصة القصيرة !

أما لماذا أدنى بدوي في حقل أخرى غير حقل القصة القصيرة . فذلك لأنني كنت أشعر برغبة شديدة في كتابة ما كتبت ! فريد أن أكتب مسرحية . فأكتبها صافرت وطعت بلاد العالم وفريد أن أشرك لرائي معلة التحول في بلاد الواسعة . فأكتب كتاباً عن أدب الرحلات ! وقد توجهت إلى كتابة الرواية الطويلة للأطفال بسبب ابني الوحيدة عندما كانت طفلة صغيرة . فقد طلبت من ذات ليلة وأنا أدخلها إلى فراشها لتنام . طلبت مني أن أروي لها حكاية قبل النوم ! فترددت ورفضت أن أقص عليها ما كانت العجائز تقصه عليها ونحن في مثل سن من حكايات عن «أبونا الفول» و«أمتنا الفولة» وست الحسن وإحسان والسحار أو «الساحر الرقيب» الخ الخ ففرت أن أكتب قصة خاصة . فكان أن كتبت أول رواية طويلة في للأطفال بعنوان «بين الأبطال» .

أما كتابي الثاني للأطفال ابن النيل فقد اخترت له موضوع الساعة وهو الهجرة من الريف ! وروايتي الثالثة للأطفال بعنوان القلب الذهبي

١٣ - إنني أرى أن السطيل للقصص القصيرة . فإن الوقت القليل المزدحم النادر لا يدع للإنسان فرصة للقراءة الطويلة . ومع ذلك فإن كل إنسان يهيم أن يلم بما يدور حوله من أحداث في بلده وفي بلاد العالم ! فالقصة القصيرة بمثابة خير قصير . لذلك هي مرغوبة ومطلوبة . وسوف تفتح لها أبواب النشر دائماً وفي كل

لا يسعني بإكمال الحدث فالوقت وكلها لا تزيد عن صفحة واحدة بالنسبة لكل محاولة . ولكني كنت أشعر بحاجة حثيئة في هذه المسألة في الحوار ومحاولة الكتابة والبحث عن عنوان

وقبل من ١٨ تمكنت من كتابة عدد من القصص وأرسلت إحداها إلى مسابقة نظمها الإذاعة البريطانية (داوير الشرق الأدنى على ما أعتقد) وكانت في حوارات لرابعة عشر من العمر . وقد أرسلها من وراء أبي وكانت قد قرأت عن هذه المسابقة . في ذلك الحين لم يكن يمتلك منهاها . وكانت صدمتي كبيرة عندما أعيدت القصة لي في خطاب على عنواني وقد تكفل المديع بتصحيح العديد من الأخطاء الإملائية بالقلم الرصاص مع كلمة تشجيع رقيقة وقد أدركت صغر مسي

وكان اسم يوسف الخاروي يزداد في العائلة مقروناً باسم الكاتب . وذلك لمحنة حادثة بعض أفراد أسرته . وقد دفعني ذلك فيما أعتقد إلى محاولة تقليده في الكتابة وذلك قبل أن أعرف إلى كتاباته أو شخصه

أما القصة القصيرة كشكل فلي لأعتقد أنني عرفت عليها في مرحلة تالية من خلال الصحف والندوات التي كانت يعقدها الدكتور منصور وكذلك في ندوة الأستاذ نجيب محفوظ التي كانت يعقدها في كازينو الأوبرا فهناك انتمعت إلى أستاذة ونقاد كثيرين مثل الدكتور عبد القادر القط وفزاد حوارة وشبان وأخدين في النقد مثل صبري حناط وخالى شكرى وجيل كان في مراحل إصدار الرسائل العلمية مثل الدكتور عبد الحسني طه بدر

ومن هؤلاء . حيث إنني من عربي كلية التجارة . عرفت على القصة كشكل فلي وعرفت أن النقد علم واسع له أصول وقواعد وبدأت أتابع ما يكتب وأحتل كل قصة وفقاً لقواعد صارمة تليد معلة القراءة في محاولة فهم أسرار هذا الفن وفي هذه الندوة عرفت إلى الناقد أنور المعداوي وكتاباته

وبدأت في قراءة نقد القصة القصيرة بالإضافة إلى متابعة قراءة القصص المنشورة وغير المنشورة وقد توطعت معرفتي ببعض القصاصين

٣ - قلت بالإجابة عن هذا السؤال فيما سبق ذكره

جميل عطية إبراهيم

١ - قرأت العديد من القصص للترجم في صباي والنشور في الدوريات المطبوعة الصادرة في مصر في الفترة من ١٩٣٠ - ١٩٤٨ في البداية كانت الأسماء الأجنبية لا تعلق بذهني ثم بدأت أنصرف على أسماء بعضها مثل جوركي وهاورد وموبسان وتشيكوف ثم قرأت قصصاً مترجمة للباري وليمور ومحمود كامل الخايمي . وذلك قبل معرفتي على قصص يوسف الخاروي ثم يوسف إدريس فيما بعد . وأعتقد أن الأخير قد أثر في وجداني كثيراً على الرغم من أنني لم أحاول تقليده مطلقاً وبعد أن قطعت شوطاً كبيراً في الكتابة تعرفت إلى قصص يحيى حقي

وأعتقد أن قراءتي في القصة القصيرة كانت تحكها الصدقة البحتة وليس الاختيار أو المقاضاة . في صباي وجدت في مسرنا . لأسباب أجهلها حتى الآن . مجموعات ضخمة مملئة من معظم الدوريات الصادرة في سنوات سابقة على مولدي كثيراً . وعندما أصبح في مظهرى شراء الصحف بصقة منتظمة في منتصف الخصبات وقبلها بقليل تعرفت على أسماء أخرى مثل محمود النور الذي أحبته كثيراً في سنوات دراستي الثانوية

٢ - بدأت الكتابة في مرحلة مبكرة جداً من العمر وترجع إلى العاشرة وكانت محاولات عبارة عن مواقف أو حوارات غير مكتملة أو محاولات توصف مشاعري ولكن لفي كانت لا تسعني بالوصف فالوقت . وكذلك عيالي كان

لأننا صاحب عقلية متعقبة نرفض المزيد والنزول كما أتى نرفض المرافقات وأسمى دائما إلى تحديد المعاني تحديدًا قاطعًا ، وهذا يعني أنني ألتفت في ثروتي اللغوية الصغيرة عن الكلمة المناسبة لكل موقف . حيث إن الكلمة أيضا لها جرس وشكل كتابة ووقع في داخل الجملة وتأثير على ما يسبقها وما يلحق بها فالجملة ليست عدة كلمات مرصومة ولكنها تسجح حتى من تسجح القصة كلها وجزء من السياق العام للقصة .

وهذه المشكلة تردّد تعقيدا من سنة إلى أخرى فيعد أن كانت قاصرة عن قواعد اللغة أصبحت متعلقة بمعرفتي في الموسيقى والتشكيل . فمثل الألمان الصغيرة وتوزيع المقامات والتير والتضارب والتلاق في المقطوعة الموسيقية ذات « المورم » يرفض على أن أختار الكلمات وأطلق في مواضعها أيضا وفقا لحس في كونه على مدى سنوات طويلة . أفردتها لدراسة في الموسيقى والتشكيل . فالحركة والظلال والألوان والتوازن والمكون والافتقادات كلها قيم فنية أصبحت لصيقة بحسني التي ونسبي إلى تحفيها

وكما قلت إن الصورة عندى تكون في المقصور اللغوي والطموحات الفنية وكيفية إضمار القوة اللغوية المقلبة لتحقيق هذه الطموحات . وقد سهل على ثقل هذه المخطا من الكتاب الطالبين المنجوي ومن الأصلاء المبدعين المصريين القاص إبراهيم أصلان . فلهنجرى أسلوبه بسيط محمد خالد من التعليل كأسلوب التفرقات ولكنه غني جدا . وكذلك إبراهيم أصلان بعدد بضع كلمات عادية جدا في عقد يضل عليها لواء

٢ - نم

بعد سنوات طويلة من الكتابة والمحاولة أصبحت قادرا على اختيار الشكل العام للقصة بعد محاولة واحدة أو محاولتين . واختيار القصور الذي أفسد بواسطته . كما أتى بالنسبة للحدث أصبحت أفكر على اختيار اللحظة التي تبدأ عندها القصة في المحاولة الأولى أو الثانية للكتابة والاختصار في التعديل على الخريبات الصغيرة وإعادة صياغة الحبل والحلول المناسب وقد يستغرق ذلك عدة أشهر

كما أتى أعهد أنني أصبحت على وعي كامل باللمحة التي ينهي عندها التعديل . وعندئذ تكون القصة معدة للنشر وعادة لا أراجع إليها بعد ذلك

٨ - سبقت الإجابة على هذا السؤال بالتفصيل فيما سبق ذكره

٩ - نتيجة انهزامي بالدرجة الأولى بالخو العام للمحطة . وأعهد أنني أجهد تصوير الجو العام « المود » أكثر من خلق الشخصية كما أن ما أعرفه من أحداث في عملية الأحوال لا ينسب عبكة رامة . لما أكتبه يخلص بنفس القارىء ولا يستطيع إعادة حكمه أو تلخيصه لأنه غير قابل لذلك أصلا

١٠ - غالبا أصيبا في أسطر قليلة

١١ - تم

مرحلة كاملة من الكتابة لم تنشر لأنها لا تشكل في لينة ذات بال وهي مرحلة دراسة هذا الفن . ثم مرحلة كاملة نشرت في مجموعة « الحداد يليق بالأصدقاء » . وقد كتبت في السنوات القليلة السابقة على بسكة ٦٧ وبعدها . وهي مرحلة الرصد والرفض والتمسك والتأمل . ثم مرحلة أخرى لم تنشر معظم قصصها حتى الآن تتعلق بمواجهة الأحداث وتربية كليات أو مميزات لتبوير قياس القم القاسد السائد والدفاع عن حرية الإنسان بقوة . وكذلك مواجهة سيف الزمان المسط على الرقاب . ومواجهة نظم الإنتاج التي تريد من وحشية الإنسان والبحث عن النظم التي قد تريد من إنسانية الإنسان

١٢ - لا أعهد أنني تنصرفت عن القصة القصيرة

١٣ - هذا النوع الأدبي سظل له الصدارة بانتشار التعليم في العالم الثالث بالنسبة لبقية الفنون الأدبية الأخرى

٤ - التفتت في من مرة جدا بأنني قاصي . وقد حاولت كتابة المسرحية كثيرا ولكنني كنت لا أحرر قلما فيها كما أتى أحسن براعة ومهارة عند كتابة القصة القصيرة . والمسرحية مثلها في ذلك مثل كتابة الشعر عندى حاولت ووقفت بعد أسطر للائل

وأعهد أن ذلك يرجع إلى عوامل متشابكة ومعقدة تحدد الموقف الإبداعية عندى . فإني طوال سنوات حياتي وشبابي الأول كنت أفكر من فكرة الصراع والسيطرة والتحول والكشف والتمرية وأقبل على التأمل الساكن اللطيف لموقف معين وهذا كنت وجدانيا ونفسيا أبتعد عن عالم المسرح وسعره

ولقد الأسباب أيضا وبعد أن مررت بحياة رجاء تعود إلى كتابة المسرحية بجوار القصة القصيرة . فقد أدركت في من الأربعين . وبالقول ما أدركت . أن الإنسان هو الوحش الأول في هذه الكون . وأن نظم الإنتاج هي التي تحدد مقياس القم لهذا الوحش الكاسر الذي هو الإنسان . كما أتى أدركت أن كراهيتي للصراع لن تختف حدث في هذا العالم . والتخلص من نواهم القسا والأفكار الرومانسية والمثاليات المبعثرة واجب ملهم في البحث عن الحقيقة . وأعهد أن من يمتلك عقليا ووجدانيا ونفسيا . ذلك يقترب من عالم المسرح أما من يرفض ذلك ولفا لأي مستوى يقترب من عالم القصة . وإن كان ذلك لا يعني أن القاص أيضا قد يمتلك ذلك ويكتب القصة . ولكنني أعهد أنه في هذه الحالة تكون قصصه مليئة بدقائق الحياة المضطرب وهذا ما لا أقبل إليه بضمي فيما سبق من سنوات

إمكانية النشر لا ترد على ذهني عند الكتابة ولا عرجي إلى اختيار الإطار الفني

٥ - القصة القصيرة عندى تهدف إلى تربية الوحش الكاسر وكشف مقياس القم وتعديله . ولابد أن كان ذلك عن طريق التأمل والتمسك بالحقيقة الجزئية وحاليا عن طريق دفع الصراع إلى الأمام بالنسبة لموقف متشكك خاصة بالنسبة العامة للنظام العام أو النظام الإنساني . وذلك كي تزيد من إنسانية الإنسان . وكى يمتنع بحرية أكثر . وبالعالم أكثر رحابة واتساعا . ولكني أريد إبداعاته وجماليات عله الداخلي والخارجي

٦ - من أسبوع إلى عدة أشهر ويبدو أن أنهي قصة في يوم أو عدة أيام

كنت في سنوات الكتابة الأولى أواجه العديد من المشكلات للمفيدة . وبعضها كان يتعلق بطريقة عرض الأحداث والمخيمات . وكنت أجهد كتابة كل قصة على عدة أوجه . فارة على لسان الغالب وفارة على لسان مخاطب للقارىء حيث يشهده ويثبت نظر ويعلق ويسخر وفارة بطريقة محايدة عاما . هذا من حيث الشكل العام للقصة . أما اختيار اللغة المناسبة والصياغة واختيار الكلمات فدائما كانت عرجي صعوبات تتعلق بتصوير قدرات القنوية عن تحقيق طموحات القصة والتعبية والمهنية . فأجد أوجه القصور مثلا تمثل في أن مرفقات القنوية قليلة جدا . ولا تتعدى ألف كلمة وهي بذلك لا تتعدى مفردات صبي في المراحل الأولى من تعليمه وهذا الطفر اللغوي . الذي له أسبابه الكثيرة التي أفكرها جيدا . بعد من القدرة على الإبداع عندى . ول بعض الأحيان أجهد نفسي على كلمة للتعبير عن حالة معينة . وما يعقد مشكلة أيضا أن الكلمات التي أعرفها لا تأتي دائما في اللحظة التي أحتاجها فيها . وربما أكتب الجملة وأترك فراغا لكلمة أو كلمتين أعرفها ولا تحصى الدائكة بها وعلى الرغم من أنني أكتبها قبل الانتهاء من الصفحة غير أن عدم التدفق هذا يمثل صعوبة ما . صعوبة أخرى تمثل في عدم السيطرة على قواعد اللغة في بعض المواقف . وقد يدعى ذلك إلى إعادة تركيب الجملة بطريقة أخرى بعد هي المخرج وهذا يعني أنني أضحى ببعض مما أريده لأنني لا أقدر على تحفيها

هذه هي بعض نواحي القصور وقد يكون مرجعها . كما يقول القاريون . إن سلف ، اللغة أو نظم اللغات محدودة عندى . أو لعدم الرجوع إلى كتب التراث في سنوات الصبا وعدم تعلم الرجوع إلى المقواميس إلا في سنوات متأخرة . وقد تكون هذه بعض الأسباب وغيرها . ولكن محور المشكلة أن طموحاتي الفنية متعددة .

خيري شلبي

مع مشاكل الأنف وطولت بالصبر عليها في مقام أو شكاو ، وشرعت أخوها من مقام مباشرة إلى قصص قبة . ولكنني كنت مفتونا بالشعر في أعالي ، وكان القتال بالشعر مثله من القرآن التنازل لي بحسب الفقه العبدية ومعانيه الدمة ، فلما نظرت لها قرأت وجدته أبعد ما يكون عن القصص عنها المعروف ، كذلك لم تكن تحب صريحا ، إنما جاءت فوها كالتراجم كالصلوات كالأيات ، وكنت أبحث فيها عن الأفكار التي أردت التعبير عنها ، فلا أجد إلا أصداء بعيدة لا علاقة لها بما كتب . واكتشفت بعد ذلك أن السبب هو شدة احتشادي للحظة الكتابة ، إذ أحبطها بطقوس غريبة وأنزل وحدي في مكان تاء وأروح لروح من أحاسيس تجاه كل الأشياء ، وأدخل نفسي في إهاب نفسي صوي ، ولما العادة لم أكن أروي عن مضمون ما كتبت وإن كنت أستعذب صوفي فيه .

وقد حدث أن لقطت فمكت كتابا لأحد النحامين المظلمين في مدينة «العين» يدعى «وحيب نصيف» كان يروي الأدب والقصة القصيرة ، فلما أطلعت على كتابي قرأها وأصان وقال : ماذا لا تكتب مثلا فتكلم ؟ قلت لا أستطيع . قال جرب . وظلت أجرب دون جدوى ، إلى أن التفت بصديق يدعى «بكر وشوان» بكبري بأعزهم وكان يحضر ليليس الأدب قسم الفلسفة ويكتب القصة القصيرة ، فودني بأكثر نصيحة : لا تجلس لتكتب جامداً معصداً ، أقبل على الكتابة كأنك ستكتب عشرة طاول ، وأبدأ بكتابة مذكريات ليلية في الموضوع الذي تروى كتابته قصة . فبحث مرة أكتب هذه المذكريات فلذا في أسباب مع المذكريات في سهولة ولينة وإذا بيده المذكريات تصبح - بعد تنبيلات طفيفة جداً - قصص الأولى التي نشرتها في جريدة النساء وبعض الصحف الإقليمية ، ولما كتاب عبيته على لغة زملائ طلاب معهد المعلمين العام في دمهور بعنوان «لأساة الخالدة» . وكان بالعمل مأساة ، إذ إنني بسببه فشلت في امتحان البكالوريا

٣ - منذ وقت مبكر قرأت عبارة لأحد الأدباء لا يحضرني اسمه الآن طول أقرأ النصوص كلها لأنك تعلم منها أضعاف أضعاف ما تعلمه من الدراسات النقدية أو النظرية . ولهذا فقد قرأت قصصاً لا حصر لها لكاتب من كافة أنحاء العالم من الذين دخلوا اللغة العربية . ومع ذلك فقد قرأت دراسات وكتباً كثيرة تبحث في فن القصة . ولكن لما كررت لا أخطئ إلا بالقليل منها هو على التحديد ما أروى من بين ما قرأت . أذكر مثلاً كتاب الدكتور شكري عباد عن القصة القصيرة في مصر ، والرسائل للنبذة بين جوركي وتشكوف ، وكتاب صور أدبية لجوركي ، وكتاب في الثقافة المصرية للدكتور محمد الطيم أنيس ، وكتاب والية بلا صراف لجارودي وبالحديث فصوله عن كالكلا ، وكتاب فن القصة القصيرة لرشاد رشدي ، وفن القصة القصيرة ليجي حلي ، وثلاث كتب شهيرة عن فوكار وآخر عن هينجرى وثالث عن هينجرى . . الخ . وكان من الممكن المنهج إلى مكتبي الخاصة أسد كرها عشرات الكتب التي قرأتها في فن القصة ولكنني فضلت أن أترك نفسي للتلقائية ولا فيها بالعمل . ولكنني لابد أن أعترف هنا أنني قد استعذت فائدة كبيرة جداً من دراسات نقدية لكل من الدكتور محمد مندور والدكتور لويس حوس ورجاء النقاش وإبراهيم نصفي وحسين مروة ونور الهداوي وعمل الإلهي وعبد القادر القبط . وربما كان أهم كتاب أهدت منه في حرفة فن القصة القصيرة هو كتاب «أنشودة ليل» للأنثى يحيى حلي الذي كتبه لنا نحن الذين كنا شبانا في ذلك الوقت

٤ - فتنى القصة القصيرة أي نعم وإن كنت أكتب الرواية والدراسة النقدية والأدبية والكتابة الصحفية بل وأكتب للسرحة الختانية أيضاً . لكنني أرى أن القصة القصيرة من ملائم للمزاج المصري تماماً ، والشعب المصري قاص من الدرجة الأولى . وقد ثبتت من ذلك في دراسة ميدانية قمت بكتابتها منذ سنوات بعيدة بعنوان «هبة الحكى في لغة العامة» . اكتشفت فيها أن عامة الشعب المصري تحب تلك القدرة على الحكى لوني بكبر جداً من قدرة الكتاب المصنفين ، وتمثل هذه القدرة المصرية بأجل معانيها في لذة النكتة المصرية . إن القاص المصري إذا نجح في أن تكون قصته في براعة النكتة وسرعاناً وكتابتها وشدة عطفها يصبح كتاباً

١ - قبل التحاق بالمدرسة تعلمت القراءة والكتابة في كتاب القرية ، الذي يستأنف الذهاب إليه بعد خروجنا يومياً من المدرسة . وكان لأحد أقراني ذلكان بحالة يرتاده شاربير الشاي لساعات طويلة ، وكنت أقرأ لهم في كتاب ألف ليلة وليلة وسيرة حمزة والسيرة الحلبية . وأول كاتب قصة كنت نظري هو مؤلف ألف ليلة وليلة . وأول كاتب قصة قصيرة شد انتباهي هو صديق من بلدنا يدعى «إسحاق قلادة» كان طالباً في شهادة الولاية بطنطا ، وكان يكتب القصة القصيرة ويرويها له زميله أحمد إبراهيم حجازي رسام الكاريكاتير الشهير الآن . فصررت أداوم قراءة القصص التي تنشرها جريدة المصري لسعد مكاوي وعبد الرحمن الحمدي ، ثم توسعت دائرة معارفي القصصية لاكتشفت محمود كامل النحاس وإحسان عبد القدوس ومحمود البدوي وأمين يوسف شراب ويوسف السباعي .

وعندما التحقت بالمدينة طالباً بمعهد المعلمين العام وقع لي يدي ثلاثة أعداد من مجلة «المد» قرأت فيها قصصاً ليوسف إدريس وصالح حافظ وعبد صديق وزكريا الجباري . ثم قرأت مجموعة اسمها «السماح السجدة» لمحمود السحلي ومجموعة أخرى له بعنوان «جنة وشوان» فأدركت أن كاتب القصة ليس مطالباً باصطناع أجواء وأحداث وغايات شخصية من عياله . لكن قصة «أبو سيد» ليوسف إدريس رسخت في وجداني ، إلى أن أصبحت إلى حديث إلهامي للمذكورة سهر القهاوي تعرض فيه مجموعة قصصية ليوسف إدريس بعنوان «أرضي ليل» فاشتريت وقرأتها فقلت كياناً وخيرت كل مفهوم البديع من القصة . كان صوماً أفرقه وأحضر بكل مالى أهرقه من ليرات . وظفيرة وحده عشت القصة وأصبحت من مناهي لهاطها في كل مكان فصل إليه لمررت على المناجاة ، وقد عشت يوسف حتى إنني لما قرأت تشكوف بعده عجلت إلى أن تشكوف بقائه . وكانت هوانني أن أقرأ قصص طين الكاتبين بصوت عالٍ ولذا فالتقت كائن مؤلفها الأصل .

٢ - كنت أعمل في الإجازة الصحفية مع «الأنفاس الشبية» في وسية محمد علي بكفر الشيخ ، وكنت أكتب المكاوي للأنفاس والخطابات لتدويم . وقد قلت من المماناة لمرأ رحيما في أن أجهلهم يقتضون أن الكلام الذي أريد قراءته عليهم هو نفسه ما أملوه علي . إذ إنني كنت أكتب بلغة فصيحة أجرب فيها ما تلقته من الكتب الأدبية من عبارات وجمل أسلوبية مصكوة ، فكانوا يراجعوني ، ويعيدون هدير ما قالوه مني وثلاث ورباع ، وأعيد كتابتي مني وثلاث ورباع ، أحاول في كل مرة أن أقرب من الإصالة باللفظة الشعرية التي يحملها كلامهم التقاليدية . على أن المسألة لم تكن مشكلة التعبير وحدها ، بل كانت أيضاً مشكلة الاختصار ، ذلك أن كل من عرفهم من الأنفاس والفلاحين كانت لهم مقام لدى الحكومة على أن أكتبها لأرمالها إلى المسول أو جريدة «المصري» ونشرها ، وكنا موقنين من أن أي مسول يظن باللفظة سوف يرميها إذا كانت أكثر من صفحة ، وسوف يقرأها بالتأكيد إذا كانت أقل من صفحة فكيف أضيف في نصف صفحة على الأكثر مظلمة مضرة بربوب الفلاح في ساحتين على الأقل ؟ السبب أنه بعد أن يحكيها يخطب قائلًا : كلمة ورد غطاها ، ولم أكن أستطيع التمسك عليهم أو عداهم لأنني سأطالب بأن أنصهم ما كتبت

وعلى هذا فإن قصص يوسف إدريس وتشكوف عايطت في نفسي منطقة تعرفها . حيث أيقظت في نفسي عشرات اللقطات والصور القصصية التي عشنا

عليا على . النكتة المصرية تحمل فكرة عظيما من الفوعة القصصية المصرية التي تقوم - بطورة فنية فريدة - بتلخيص المؤلفات الكبيرة والنتائج الأكثر في عبارات أو كلمات معدودة حافلة بالمفارقات . ولتأمل في حديث المعلمة اليومى بحديثها قصصيا بالأسبق ، فمن عادة لا تحدث بشكل مباشر ، وكل فترة من الزمن تشع بين العامة لمحات ومصلحات يستلهمها كالمزور الفنية المصرية دون دخول في التفاصيل التي لا يحبها الشعب المصري أبدا ولا يجوز عن أن يتركها بلفظة إذا أنطت الخبيث معه لئلا لك : إنت حبيكي في قصة حياتك ؟ . وأنت تلاحظ أن كل مجمع عمال أو وسط اجتماعي تكاد تكون له رموزه الخاصة وشعاره الخاصة وإن وأبناهم عند استئجارها يقولون كثيرا عن عدم فهمنا : إنهم يتكلمون « بالسيم » . وتلاحظ أيضا أن الرجل حين يريد أن يقترح منك جنبا فإنه لا يقول لك : « هات جنبه سلف » ، إنما هو ، غالبا ، يؤلف حكاية سريعة . لابد أن يحكي لك كيف أنه ذهب ليلبس فلم يلبس الصراف ، أو كيف أنه غريب يده في جيبه عند ذكر أنه نسي الحافظة ، أو كيف أنه أصابه كذا .. الخ ، حكاية مؤداهة في حاجة إلى مساعدتك إن استطعت . أنت أيضا لا تعجز بشكل مباشر ،

لابد أن تؤلف حكاية سريعة تود بها ، كأن ترمي أنك فوجئت بالعمرة بموظف فاصطنعنا ، أو فوجئت بأنك مطالب بكلمة فلفظه ، أو على الأقل تحكي له طرفا من أزمته المادية .. الخ . تأمل رجلا يحكي لك مشورا فلفظه ليصل إليك ، تأمل طريقته في الحكى وكيف تحلل بالإمكانات الفنية الخفية ، يقول لك مثلا : « رحمت لصاحبنا أطلب الدين التي عليه .. ما تعرضت بالقصص .. وقتنا .. هات التي عليك .. طالعني هات التي عليك .. طالعني هات التي عليك .. طالعني هات التي عليك .. رحمت وأخذه روسية في حماه .. انظر إلى الحكمة في تكرار عبارات هات طلعني ، ترى كيف أنه يخص بها مشاحته كاملة أختلك عن احضرات التفاصيل المملة !

وإذا كان البعض يقول إن القصة القصيرة ازدعمت في الغرب نتيجة لبرعة إيطاع العصر وبسطة الآلة الدائرة فالرأى عندى أن القصة القصيرة يجب أن تزدهر في مصر لأنها أشد الفنون توازما مع طبيعة الشعب المصري وتكوينه النفسى ومزاجه . والحق أنى في محاولاتي المتواصلة لكتابة القصة القصيرة أحاول تقليد هذه العظيمة واستشفاف هذا المزاج

٥ - القصة القصيرة عندى هي التعرف السريع على لرسلة إلى أهل وعصرى الذين ربما جاؤوا في نفس المسكن ، وربما فصلنى عنهم آلاف الأميال والفراسخ والجبال الجبلية . الهدف منها إعادة التواصل بين وبينهم عبر عشرات الحواجز الطبيعية ، والروحية والجغرافية . هي عندى كالومضة يعرف بها الإنسان على أعينه الإنسان ليحمل معاناته وهمومه . إنها كتبشات القلب دليل على أن الجسد الإنسانى لا يزال حيا . وهي أيضا كلمة فكرة أو فكرة كلمة قد أغنى بها الآخرين أو أسعنى بها الآخرين

والفرض أن قرأ أولئك الذين لا يزالون بمجدون قيمة العمل والمعاناة الإنسانية في سبيل الصعود إلى أهل مرعب طرق الإنسان . هم أولئك الذين لا يزالون يعمدون أحلاما حلاقة . الذين لم يتفصلوا بعد عن مشاعر الطفولة ، أما أولئك الذين جرفتهم قنوات الكسب السريع وطرخوا معهم الشخصية العربية الموقنة فإنه لا حوار بين وبينهم . وليس غدا من قناطر توصيل بين مشاعرنا . ولقار على التحديد هو ذلك المواطن الذى لا تفصل طموحاته الشخصية عن طموحات الوطن

٦ - بعض القصص كتبها في جلسة واحدة قد نحتد إلى خمس ساعات متواصلة أكون فيها كالواقع تحت سيطرة محترق قوى يفعله عما حوله . وهذه عادة أهل القصص التي أكتبها ولذا فهي نادرة . وبعض القصص القصيرة أكتبها في شهر وربما أكثر . وهناك قصص بدأتها منذ يوم وعشرين عاما في قريى ثم أنعمها في الأيام الأخيرة فلم تزد عن بضع صفحات . وهناك قصص أكتب فيها طويلا ثم تفصل إلى طريق مسدود فأتركها جانبا . وبعد شهور وربما سنوات أعود إليها صنفه

لأقولنا فأكثرت أنها مكتملة لم يكن ينقصها أى شئ ، وهناك قصص ولدت فجأة دون فكرة سابقة أو شعور سابق بها . أراى مدفوعا بشعور خامس للإنسان بالقلم والتخيلة الطرية فإذا في قد كتبت قصة يتضح في وأنا مسترسل فيها أنها كانت كائنة في أمثال منذ الطفولة ، ومثل هذه القصص أراى معزا بها جيدا لأنها في نظرى كالتوافق التي كتبت في أنى صادق في لوباطى بعض القيم والأشياء الخاصة . وقد يحدثك أن متين في المائة تقريبا من القصص التي اعتدل فيها قوامى القلى ، وأتقضى أنها تجارب فنية يعد بها من وجهة نظرى ، رأيتها في الحلم قبل كتابها ، جاءتني من ليل الأحلام ، المسبب أنى نواها بكل حيلها ، وقد لاحظت أن هذا النوع من القصص يعينى على طريقتين ، فمرة أرى القصة كحدث محض أمثلة وأعيه في نفس الوقت بكل رعدة والتبار ، فأصحو من النوم مدعا بعشرات الأحاسيس والمخاض للقلبة ، تظل تصاحبنى أينما طويلا إلى أن أنجح في تدويرها على الورق ، كما حدثت بالحرف الواحد فكانتني عشت الحلم مرين . وهذا في الواقع شئ سائر ، ومرة أرى القصة من خلال كتابى قلى ، بمعنى أوضح أراى في الحلم أكتب قصة تتطهر بها الأحداث والمعارات حية ، فأصحو من النوم على درجة كبيرة من الاكتئاب إذ إنى أثناء الحلم ، كنت أعيش لحظة مفردة حافلة بالوهج الذى يرى في أساندى الموهوبين حتى ليخامروا الإحساس بأنى صرت ندا ثم . يتزعج فاصحو منى فأكتب ، ويصاحبنى الاكتئاب فترة طويلة أحاول خلالها استعادة نفس اللحظة والتوصل إلى نفس الوهج . ومن هذا القصص مجموعة نشرتها مطبعة بعنوان « اسكنشات بالخمر على الجلد » ، وكانت تأخذ طابع الحلم ومما مجموعة القصص نشرتها لها بريدة الإهرام ، وكانت خطباً من الحلم والواقع مثل قصة « كرواياه » ، وقصة « فتاوى الأطفال » ، وقصة « سقوط الظل » ، وقصة « الأقول » ، وقصة « سرادى الألم » ، وقصة « الفرجة » ، وغيرها . أما القصص التي تتج من حبال الخاصة - وهي سائرة - فلم أرفق في كتابها حتى الآن

٧ - رغم أنى كتبت عشرات القصص القصيرة ، وعدداً من الروايات المطوية ، ورغم أنى - أزعج - قد أصبحت مسيطراً على بعض أحوالى ، ورغم أن ذاكرتى حافلة بأهل لا تنهب من المادج الإنسانية القليلة والمزروعات المفرقة بالكتابة . ورغم أنى - أزعج أيضا - قد أصبحت قادراً على تحديد زاوية الرؤية الفنية بسهولة وساعة ، واعتبار حبة البندق التي ألقى بها غير فارغة ، إلا أن كل ذلك - من أنسب رعا - لم يمكننى حتى الآن من الكتابة السهلة ، فلا أزال أجد صعوبة بالغة في الكتابة حتى تركت أكتب عبقاً على صورة ، بل إلى - ولست أعرف إن كان ذلك مرها خاصا في وحدى أم لا - أراى ميالا باستمرار للهروب من الكتابة وتجنبها لأسباب يجد خامسة . المسبب المسبب حقا أن ذلك كثيرا مايدعى في لحظة من لحظات الوهج النادرة ، إذ يصادف أن أكون قد استقرت بالفعل في اللحظة التي أتقدها منذ شهور واسترسلت في الكتابة بكل وضوح ، فإذا في أسمع قلى يتطامد لويطرح في طيكاء في الشجرة المنيورة ، ومع قلى من أن أنه سوف تضع يدها عليه فيسكت في الحال إلا أنى أهب قائماً لأذهب إليه ، وغالبا ما يكون قد سكت قبل وصولي ، أو ترائى أسمع إلى حوار في الشارع يؤدي إلى مفاداة . فيقتل عجب أترك ما في يدي وأفتح الباب وأدخل في الحوار وتكون النتيجة أن أكتب في لغم الخيط من جديد ، لكنى ألاحظ دائما أن لغم الخيط لا يعنى كثيراً إذ إن عرفة الموضع أو عرفة اللحظة لا تكون قد انطلعت بعد .

ورغم أنى أشغل بالصحافة وأعرض لخدمة الكتابة الصحفية بشكل متواصل إلا أن الكتابة الفنية لا تزال تزعجنى وتوقضى عند حدى ، كأنى سأحصل على كامل متولية الحكم في قضية البشر أجمعين . وكثيرا ما تمرى فترات من الجلبب أحس خلالها كأنى لا صلة لي بالكتابة الفنية ، فأراى في مثل هذه الفترات أنى إلى لقاء الأصطفاء من الكتاب وأنسج ميورا إلى أسانديهم ومشاكلهم الفنية ، أو أعيد قراءة أمال فنية معينة أضعها دائما جوار الرصادة مثل أمال هيرمان ملفيل ، جوستوفسكى ، هيمنجواى ، كالمكا ، فوكير ، تشيكوف ، إدريس ، شاكر السياب ، أمل دنقل ، فزاد حداد ، وغيرهم من أعينهم كأنى ترائى الخاص

٨ - لا أنهم عادة بما يسمونه المأزى : إنما القصة القصيرة بالنسبة لي ككثير من يمزج ويختلج لأحاديث لحيته ، لكنني حين أكتب أحس كأن بداخل مقلدة تتساقط عليها جزئيات من الواقع الاجتماعي الذي تعيشه كحيات الخمس تتطهر فوق مقلاتي ولخرج مائدة مقلية ، والفرق بين قصص القصيرة وبين الواقع يشبه الفرق بين الخمس الأخضر والخمض المقلد تستطيع أن تأكله وتستطعمه . والواقع أني في حالة عدم تصالح دائمة مع المجتمع بجميع فصائله وأنواعه ، وبدخل لغير كبير جداً من السخط عليه وعلى أوضاعه وواقعته الذي يتناقض دائماً مع المأزى الإنساني ، وربما كانت قصصى بمثابة محاولات مستمرة لاكتشاف هذا التناقض المتداد والبحث في دوافعه ومدى امتداده في المستقبل البشري . وربما كان مفهوم القصة - وهو مترواح - يحذف عن وجهة النظر التي تقول بمسألة المأزى هذه . المسألة لي رأي ليس غزواً تستهلكه القصة ، إنما القصة عندي ربما كانت ثلاثة صغيرة بطلها القارئ على رواية ممتعة ، أو إطاراً محدداً يمزج القارئ بالتفكير في حدوده المرسومة ليستخلص أشياء ربما لمخطر بباله على الإطلاق

٩ - يجذبني القصة كعمل إنساني متكامل لا تفصل فيه الشخصية عن الفعل . وأحياناً كثيرة أراي غير معنى لما حدث بل بكيف حدث . وأحياناً أخرى أراي معنى بالنتيجة التي تحمل مقدماتها في جوهرها . أو يرد الفعل الذي يكون أهمي من الفعل نفسه ، غير أنني نادراً ما أفكر في هذه المسائل . كل ما أنا وأنتي منه هو أن الخنثى للكتابة يستبد في لحظات أحمل موعد حضورها لكنها حين تحضر يشعلني العذاب اللذيل . الذي يصنعه معاناة التجربة نفسها أكثر من مشاكلها الفنية . إن المشاكل الفنية تنشأ عندي أثناء الاستمرار في الكتابة . ولأنها تنبع من طبيعة التجربة فإنها كثيراً ما تجد نفسها حلولا تلقائية غير متوقعة

١٠ - العادة أني أقبل على القصة دون اهتمام بتعيين الزمان أو المكان . وأحياناً أكتب في الكتابة وأشير أنني قد صين على تحديد الزمان والمكان فإني أفرقت عن الكتابة . لأن العادة أن القصة عندي ككثير من يمزج ويختلج ، وربما كان مكانها حتى دون تعيينها بشكل محدد مباشر . فالقصة عندي تقول ذلك التي ذهبت ، طائر

هكذا ، إن الزمان والمكان يتحددان وحدهما دون وعي مني . وكثيراً ما أرى القصة بعد كتابتها قد حدثت بنفسها زماناً ومكاناً من خلال ملاحظتها النفسية والاجتماعية والحيثية . والقصة التي لا أرى فيها شيئاً للزمان أو المكان يكون ذلك يظهر عناصرها الفنية ، حتى أن يكون من معلوماتها الفنية عدم تحديد الزمان أو المكان

١١ - نعم أرى أنني لها أنجزت حتى الآن من قصص قصيرة قد موزت بعدا مراحل من التطور ، فلم تعد القصة عندي معادلاً موضوعياً للواقع بل أصبحت معادلاً لها .. للحلم . والقصة التي كتبها في السنوات الأخيرة كانت تأمل مفاتيحها من الواقع وتفتح بها عوالم مهجورة من الذاكرة الحسية للإنسان باعتبارها أصدق من الذاكرة الواعية وأشمل وأعشق في التأثير

١٢ - الواقع أنني لم أنصرف عن الكتابة القصة القصيرة وإن كنت أكتب الرواية الطويلة . فقد انتهيت من كتابة روايتي الرابعة ووقع في خمسمائة صفحة بعنوان (المنظار) كشفت فيها عن أحد العوالم المتأصلة في مجتمعتنا وأهمي به عالم المهنات والسياسة معاً . مثلاً كشفت في روايتي «السنيرة» و «الأوباش» عن عالم رجال الفزاحل وكيف يتسلح بالمشكلة الإنسانية والوضع الإنساني كله . ومثلاً كشفت في رواية «القلب عرج الحيلة» عن تجربة المذهب المذهب الذي يحمل أوزار عبوه في مجتمع مطلق مطبخ . وقد طرقت كتابة الرواية في أوائل السبعينات وبرزت في الرواية لراء التجربة الإنسانية التي عشنا في سنوات الخاصة فوق الغداني بهذا الفن نفسه من خلال صوري مبكراً حل ألف ليلة وليلة والسير الشعبية .

١٣ - أرى أن مستقبل القصة القصيرة في مصر ينسب عن فترة ازدهار قادمة ربما وصلت بهذا الفن إلى ذرى عالية جداً رغم ما قد يبدو على السطح من ركود عام . لكنني أفتي بمواهب صغيرة تعرض على إنتاجها القصصى فأجد فيه أساساً عظيماً بالشخصية المصرية وللزجاج المصري . كما أجد فيه استعادة هائلة من منجزات الأجيال الخاصة للقصة . غير أن ازدهار هذا الفن في السنوات المقبلة مرهون بحركة النشر والحركة الثقافية بوجه عام

الرأحية وسط ظروف صعبة كانت تقضي الاتصال بالعمل بالحياة . ولما انتهت الدراسة الجامعية وصلت بالصحافة .. بدأت أسعد الحلم القديم ... ورغم عالى الصحافة من امتصاص دائم ومباشر للمعكر والتعبير ورغم ما فيها من عنالة دائمة بالكتابة - غفلت لونا من فوان الإشباع الذي يمكن أن يكتل أو يضي من الكتابة الأدبية ... فبالأيام وبزواكم الخبرات وبإحساس عميق بأن الكتابة الصحفية لم تعد لي ولا تتيح - ولد كتابي الأول

٣ - في البداية لم أقرأ ولا كنت أعرف الطريق إلى هذه الكتابات فلم يكن هناك دليل لي أي شيء . وأول ما وقع عليه عطل من علامات مضيق على طريق القواعد والأصول الفنية في الكتابة والنقد كان في محاضرات المرحوم الدكتور مندور وفصول كتاب «خطوات في النقد» لعمدة النخبة الأدبية الأستاذ يحيى حتى

٤ - أعتقد أنني قمت بإجابة السؤال الرابع في الرد على السؤال الثاني ولا أعتقد أن طبيعة الموضوع هي التي فرصت على شكل القصة القصيرة . رغم أن هذا شديد المنطقية في التعبير عن حدث أو موقف لا يعمل الإطالة ولا حشد التفاصيل ولا رصد الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والثقافية . ولكن الموقف مختلف عندي في كثير مما كتبت كان مثلاً ما يحصل أن يفرح ويصيح ويسرق أفعاله وأبعاده النفسية والاجتماعية لمعنى رواية طويلة . ولكنني نفسها أهمل وأقرب إلى التعبير السريع وإلى الشخصيات للتلاصق والمنطقية في التعبير عن النفس والتي لا تحتمل إطالة ولا سرداً ولا توتر

٥ - فكرة أو صرخة في مواجهة كل ما هو من مرعب وغير حقيقي وغير عادل وغير إنساني وهذه هي شروط عصرنا وصفات أيامنا ... إنني أكتب بأسئلة من عالم



١ - لمرات كل ما وقع تحت يدي من أسماء من الشرق والغرب ... في القصة القصيرة وفي غيرها من الفنون والآداب والمعارف . فلم تكن هناك قراءة منظمة ولا رؤية واضحة للمستقبل - كل ما عرفته أنني كنت أسبب الخوف للطبع وأقرأ كل ورقة تقع تحت يدي

٢ - ليس لا أختار ما يحبه ولكن هذه التكرينات أو التكرينات الخاصة النفسية والمزاجية والعصبية والفنية وراكم الخبرات الحياتية والثقافية هي التي تحظر لنا . وقد كان دائماً التعبير الأسرع للمعكر الذي يصعد إلى حنطه الفكرى من أقصر الطرق ومن أكثرها سطوفاً ولفظاً وبسطاً . وربما كانت هذه الطبيعة في أسلوب التفكير وفي شكل التعبير المفضل هي التي أعادتني إلى القصة القصيرة .

أما تجارب القصة المبكر فلم ترد عن هذه المحاولات التي نطقتنا كلها في الغالب ونحفظها بعيداً عن العيون وإن لم تطل المحاولات للاهتمام بالدراسة والانتقال من أي لاهية تعطل عن النجاح . وقد كان الفن والتعبير عن النفس يومها لونا من فوان

تحقق فيه شروط العدالة والحق والحقيقة وعدم لهر الشاعر والرهبات والتعبير الإنسان الحقيقي وحتى غار حقيقي للعمل الجيد وإدراك الضعف الإنساني وإعلاء الشاعر

أحسن أنى الوجه بكتاباتى إلى كل من يمانى والده ويبحث عن مدينة قاصلة أو واقع أفضل يتحقق فيه الحد الأدنى من الشروط الإنسانية . إن كتاباتى لا يمكن أن تصل إلى قارىء لايمان . فهي لاشعة من رحلة معاناة طويلة .. صادرة عن إحساس عميق بحللى الوضع الإنسانى . وأبعد عن هذا الحلال بالشكل والمضمون . لذلك فالقارىء الذى لا يفرقه ولا يحس ماى الكون من حلال ومن فقد لشروط العدالة والرحمة والهمة والاتصال الحقيقي بمعنى القارىء . المتشرح . الذى يريد كتابة تدغدغ مشاعره وتكمل البساطة . ليس قارئاً لى ولا يمكن أن يصل إلى ولأن أصل إليه

٦ - لا يوجد زمان محدد . لقصة تطول ويتصير ميلادها وقصة يحدث ميلادها كإشارة الضوء . ليد نفسها وأحداثها وأبطالها وأسجلهم أنا . مزاج الفنان وطبيعة اللحظة وعين معاينة الحدث وقدر اتصاله بشكر وضيق الكتاب . كلها تتدخل لى تحديد وتشكيل سرعة التعبير

الكتابة نفسها - عملية من نفس وأصعب الأمور خاصة إذا أراد الكاتب أن يحمل مضمونا وموقفاً وتحفظ بمسودها . ومن أصعب الأمور عندى البحث عن نقطة البداية . فلا بد لنا من شروط خاصة وعلاقة شديدة بكل سطر سيكتب وبكل حدث سيفق بعد ذلك

٧ - مارئت أعتك عناصر البدايات التى بدأت من عندما . وهى التقاية والطوبى والظلمة . الأولى للنفس وهى لى لى توحدها (اتصالها) بالواقع واحتدادها للتعبير عنه

٨ - لا أستطيع أن أفسك القلم ما لم أكن أحمل فكرة والاتصال الشديد بالواقع بكل مروره وتلفه والإحساس العميق بالمعاناة الإنسانية وكبها بالنار فوق العقل والنفس والشاعر يجعل القرار من أسر الفكر الاجتماعي - أو فنلغل الإنسان لأنه أكثر صوباً - هذا القرار يصبح مستحيلاً

٩ - تعرض كل قصة مدخلها الخاص . ويتجه الاهتمام إلى ما يجب أن يكون محور ارتكاز سواء كان الحدث أو الشخصية

١٠ - لى أغلب ما كتبه وجدت أنى لأحرص على تعيين الزمان والمكان حاولت أن أبحث عن الأسباب - وجدت أنه ربما كان - لأن الزمان الإنسان واحد - والمكان الإنسان واحد - عندما تنق صفات العدد والرحمة والحق والحقيقة

١١ - إجابة هذا السؤال متروكة لظرة ناقدة لاحصة تصدر عن قراءة عميقة للأعمال الكاملة لأى كاتب - لا عن قراءة سريعة لعمل أو اثنين - وأن تكون النظرة متجردة من الأهواء الشخصية التى - للأسف - لوت الكثير من نقدنا وحيث عن القارىء وعن الكاتب الطميط الحليل

١٢ - لم يحدث .. ولن يحدث - فالقصة وماكتبه من البحث عن المدينة المتوازنة أو الطروب من العالم الحليل نطل الإنقاذ والخلاص . وإن كنت أميل الآن إلى كتابة القصة الطويلة - أو الرواية القصيرة

١٣ - لرى أنه لا يعرف عن البحث عن الجديد والتجديد ... ولكن مثل القصة القصيرة من أقرب الفنون للتعبير عن الإنسان . لأنها يعجبها الدقيق وبالكثافة والتركيز فى التعبير فهو كادراً الذى يطل لها الإنسان ليرى صوره - ولكن - لى يجب أن تكون

سليمان فياض

والثائرة مى إلى سنة ١٩٥٣ ، عندما جئت إلى مدينة القاهرة ، وكنت لى السنوات الثلاث الأخيرة أناول كتابة القصة القصيرة ، بمحاولات بدائية وفاشلة . ولا بدنى هنا من الإشارة إلى الدور الذى لعبه سلسلة الرأ لى هذا المجال

٢ - شدى إلى الاهتمام بالقصة القصيرة اعتماسى بقضايا المجتمع ، وذهبنى المرفقة فى لهم الناس من حولى ، من خلال طرحهم على الورق لى حكايات ، واملاء نفسى بالتجارب الحياتية التى عشتها ، وبالمناخ القصصية التى قرأتها ودفع الصديق أبو المعاطى أبو النجاشى لأكتب قصة ، وأطلع عن كتابات مقالات عن كتب ، كنت أكتبها مجلة الرسالة ، مؤكدا لى أن لى الأدبية لى قصص لالة مقال . وقد جاءت التجارب الأولى فى الكتابة ، كما تبدو لى الآن مضحكة ومغترقة ، ولا يشر بخير . كتبت عشر قصص عن صدى لأحلام وكوابيس كانت تسيطر على لى هذه الفترة ، وصدى للقرارات الروائية التى شدى إليها بضع سنوات ، وخاصة فى أشهر الصيف من كل عام . وقد بحث بعض هذه القصص إلى فريات ، قصص عن نهرها فى الرسالة ، وصقلت من نفسى . وتوقفت حيناً عن الكتابة . وما يزال أبو المعاطى يحفظ بأصول هذه القصص عنده . على أن البدايات الحقيقية لى فى كتابة القصص كانت منذ عام ١٩٥٤ ، فقد بدأت لى القاهرة قرأ بمكتبة لندرة لرامات قصص منظمة نسيا ، ومنطقة . وأصت باهتمام إلى حوار المجالس الأدبية لى القاهرة عن فن القص والمسرحة ، وحول ما ينشر فيها ، وكانت للرفقة بعد من القاصين ، ولروح المثالية دور هام لى بدايتى الحقيقية مع القصة ، وأغنى هذه المجالس ، كان لى الندوة التى كنا نقدنا كل أسبوع فى بيت خالب طبا . لقرأ لىطبا ، ونقد بها ، لها أنجزناه من قصص وأشعار ودراسات . وجاء نشر قصتى الأولى «النهاية البشرية» فى الآداب رسالة سهيل إدريس لى هنا ، حافظا لى على كتابة القصة والاستمرار فيها ، بالرغم من رومانسية هذه القصة . ولذلك رحت أناول القرار من أفس الرؤية الرومانسية . واستمرت المحاولات متتالية بدءاً من قصة قنديل (والقصتان لم تشرأ لى كتاب) . واستمرار

١ - لىل أن أناول كتابة القصة القصيرة ، قرأت لى هذا الشكل الأدبى ، لى سنوات الأربعينيات ، لىكتاب مصريين وأجانب بل من الكتاب العرب ، كما كان ينشر فى ذلك الحين . فى الصفحات الأدبية بالمجلات . والمجلات المصورة ، والمجلات الأدبية ، وأصن بالذكر هنا : صحيفة المصرى ، ومجلات : الكتاب . والكتاب المصرى ، والرسالة والمثاقلة وملحقها القصص : الرواية ، والمقطب لى أعدادها القديمة . وذلك بالإضافة إلى ما كان ينشر من مجموعات قصصية منفردة لىكتاب ، أو مشاركة لعدة كتاب . ولقد أدت مطبوعات لجنة النشر للجامعيين ، ولجنة التأليف والترجمة والنشر ودار الرسالة ، ودار الكتاب المصرى ، ودار المعارف ، دوراً هاماً لى حلال القصة القصيرة ، بل لى مجال القصص عموماً ، لى هذا العقد من القرن العشرين . وعلى سبيل المثال ، قرأت قصصاً ، منها كانت وجهة النظر فى فنينا وسواها ، لغة حسن ، ولقازى ، والحكيم ، ولجيب مطروط ، ويوسف إدريس ، وسعد مكارى ، وذكروا الجاوى ، وأحمد عباس صالح ، ويحيى حلى ، وعبد الرحمن الخيسى ، ومحمود كامل ، ويوسف جوهى ، وأبو المعاطى أبو النجا ، والسياسى ، وحرابى والورفانى ، وعادل كامل ، وقرأت نماذج مترجمة من الأدب الإنجليزى ، والأمريكى ، والفرنسى ، والألمان ، والروسى ، وخاصة فى الأدب الرومانسى . واستمرت هذه القرارات للفترة

في قصص مجموعي الأولى عطشان يا صبايا (١٩٦٩) . التي كانت بالنسبة لي مرحلة تجارب للأساليب . واختيار للموضوعات . ولوسائل القصة . وقد بقيت هذه المجموعة عدى واما في مصر فكتب عنها ما يقرب من خمسة عشر مقالا . واعتبرت صرنا قصصا نابيا لصوت يوسف إدريس في حينها

٣ - نعم . وفي الوقت الذي بدأت فيه القراءة في أصول فن القصة . وطرائق كتابته . من الناحيتين النظرية والتطبيقية عن كتاب مصريين وأجانب وأعياهم . تطورت رؤيتي كقصصا ومهاراتي ككاتب . والآراء المتناثرة في مقالات - محمد مندور . وأتور المعادى . وسيد قطب - وهم خلف وفارسا الخصبيات - كان لها دور كبير في تنمية مهاراتي القصصية . وفي فهمي لدور وسائل القصة . والشخصيات . وضرورة حياد الكاتب في معالجته لا يختاره من تجارب . وعلى رفضي للصراحة البالغة التي حملها لنا كتاب محمود النماز وعبد العظيم أنيس في أزمة الثقافة المصرية . فقد نادى المتطورات الفكرية الأدبية التي يمران بها . وبقيدان من خلال أعمال مجيب محفوظ والشرقاوي . على بعد الجول التي يهبها على أن أفضل ما قرأته من فن القصة . جاء في دراسة تكتبه إسكتلندية عن فن القصة . ولا أذكر لها اسما . نشر في مجلة الآداب ولا أذكر له عنوانا . وجاء أيضا في دراسات عامة هي حياة وفر فيكوف . وميجواي . وشتاينيك ومواهم . وذلك في الفترة من منتصف الخمسينيات إلى منتصف الستينات . وبحث عن التفاصيل هنا الحديث عن هذه الاستعدادات . وينتهي ذلك كله إلى التأكيد على ضرورة الثقافة القصدية للكاتب في محاله . لتطوير فيه الأثير لديه وعلى ضرورة أخرى . هي أن يكون ذا برزخ في محاله . أصدا . ومخيلات وتجليات . لاستعدادات مهارات الكاتب في أهمهم . فالكاتب هو أيضا ناقد بالضرورة لا يفرزه . يستعيد منه . ويعد محله به ربي نفسه

٤ - أولا . أنا كاتب قصة . بها قبل في الفروق بين أشكال فن القصة ومسماها . ومعظم ما كتبه منذ الستينات . هو قصص قصيرة طويلة . ومع أني أهتم . وكتابتني تفهده . أن نفسي بالأساس . في القصة . هو نفس زوال . فقد ظلت أهمل للكوبة . وانتشرة تحولا بين هذين المحورين . القصة القصيرة . والقصة الطويلة . والتسميات تدون في الآن مضطربين للغاية . وما يشبهه كيان كله . رواية واكتسابا واستعدادا أو تفرسا هو فن قصص . ولا شيء غيره . لا الشعر . ولا المسرح . ولا الدراسة . فلم أروق أدنا موسيقية الإيقاع . ولم أدرب نفسي على صيغ منظم للدراسة . على أن الاحمال يظل واردا أبدا لكاتب القصة في كتابة المسرح . والأمر في ذلك أمر المحاولة . أو عدم المحاولة . فالتخلل إن جانا من الأمور كله موكول إلى استعدادي النفسي . وليس صحيحا بالنسبة لي في غالب الأحيان . أن الموضوعات التي أختار تجاربها تعرض على إطار التعبير بالقصة القصيرة . وإن كان ذلك صحيحا في أحيان أخرى . وليس صحيحا على الإطلاق أن إمكانية النشر هي التي وجهت اختياري للموضوع . واختياري لإطار القصة . فانا أكتب القصة أولا . وأبحث عن القصة الذي يتبع لنشره ثانيا . ومن حسن الحظ . أنه أقيمت في الهجرة بقلبي . وفرصة النشر في مجلة الآداب البيروتية . التي ملأت بصورتها غياب محلي الرسالة والثقافة في مصر . وهي كمجلة أدبية . تعال من البحث في العالم العربي بأسره . عن الموائد الأدبية الجديدة . تنشر ما يمت به الكاتب الجديد لها . ولا تردد لحظة في نشر القصص القصيرة الطويلة . ولا الروايات القصيرة . وفي عدد واحد . وساعدني ذلك في الوقت نفسه . على الانفلات من الحصر لإمكانات النشر المحلية المتاحة . ومن فروع المراقبة المحلية طوال سنوات الثورة المباركة . وآلة هذه الهجرة . أنها أظفنتني قارئ العالم في وطني الصغير ليس طويلا وله وعه كتب ما كتب من تجارب . وكان عزالي وتبريري للعبير والعلوى . أني أكتب بلغة أدبية

٥ - مأهول في إليه من قصص هو أولا توصيل رؤياي للقارئ من خلال تجارب حياتية معاشة ومعالجة في وطني . أحاول تجديدها . وإعادة خلقها في قصص . أو من خلال تجارب تجريبية تحدث في أحلام بلغة أحاول بها تكييف

الواقع المعاش . فتمه قصص يمس بطبيعة تجاربه بعض الحياة . وآخر يمس فكرها . والأمران معا متداخلان في كل لون . وفي نفس اللحظة . ولا أريد هنا أن أكون غافلا لنفسي . فأزعم أن هذه الرؤيا هما الأول أن تقول بطريق غير مباشر لا للمظالم الاجتماعية . ولكل ما هو غير إنساني . من خلال إثارة لمخاطب القارئ مع غير محدث . لو رفضه لشرهق لا . للتخلف . والمحافظة . والسوقية . والأنانية . وروحية الاقتناء والتفكك . وصوران المخاطب حول المصالح الشخصية . وحياة الفرد في شعور دائم بالحصار والحصارة . وعدم الفهم للغير . وعدم التسليم بحقه في حياة طيبة جدا ونفسا وعقلا . ولست أتمثل قارئ وأنا أكتب . ولا أعرف حتى من هو . إنني فقط أستمع للتجربة التي أكتبها . ولوالدها وأحداها . وشخصها ومخاطبهم . وما عظمه . وما يظهره . وأحاول في نفس اللحظة أن أخلق جسرا بين الناس بعمل . ولها مبادلا بهم . وقدرة على الرضا . والتحقق والاستشهاد . إن لزم الأمر

٦ - ليست كل التجارب التي أترجمها لكتابتي سواء . وليست كل الظروف الواقعية المحيطة . والحالات النفسية . في لحظة الكتابة واحدة . ولا مادية . قد أكتب القصة في جلسة واحدة تستغرق من ست إلى ثمان ساعات . وقد أكتبها في عدة جلسات متوالية في أيام . أو متفرقة في عدة أسابيع . على أن ذلك مرهون بحجم القصة وكبرها قصيرة حقا . أم قصيرة طويلة . ومرهون أيضا بمدى احتيالي لوطاة التجربة في نفسي في لحظة الكتابة أو لخطاتها . ومرهون أيضا بمدى الممارسة التي حلقها ككاتب . في البداية مثلا . كانت القصة القصيرة تستغرق شهورا في يدي بسبب الصعوبات الفنية التي أواجهها . ومحاولة سيطرتي على وسائل القصة في هذه التجربة . ومع مرور الوقت تلاشت عواجهي هذه الصعوبات . على أن هذا الموقف كان قديما للتكرار . بالزعم من طول الممارسة السابقة . إثر شهور أو سنوات للوقوف كلية من الكتابة القصصية . بل ومن غيرها من سائر الكتابات الأدبية وقد تأكد لي أن كاتب القصة . حتى وإن توقف لفترة عن كتابتها . تظل مواجهاة لصعوبات القصة أقل حدة . طالما أنه يظل يكتب . ويعامل مع اللغة . في أي شكل أدبي آخر . قد يكون هذا الشكل بداية إذاعته أو تصويره . وقد يكون مقالا . أو حديثا . أو نصليا

٧ - نعم . استطعت خلال رحلي مع القصة أن أكون نفسي بعض مقولات فنية . وأن أروى عندها من العناصر الخفية . أو الوسائل القصصية أصعب بها في كتابتي القصص . من هذه المقولات : إن كل قصة لابد لها من ولدا شاملة . في نفس الكاتب . فوجه خصوصية التجربة في القصة . وتظل من خلالها بصورة غير مباشرة . إن التجارب الصالحة للقصص في الواقع المعاش . وفي الحلم . بلا حصر ولا حد . وإن التجربة القصة تصبح قصة جيدة . والتجربة المتوسطة لا ترقى إلى الجيدة إلا بشرة حظ . وفي يد كاتب قدير . وقد أثرت طريق السلامة فاصوت التجارب الأكثر هي . وإن الكاتب لابد أن تتنوع تجاربه . لكي يكتشف أكثر ما يمكن اكتشافه من حاله . ولكي يفترب مجموعها ما أمسه بالرؤيا الشاملة . لحاله الخاص والعالم . ولكي لا يسير في طريق مسدود . يقع فيه بعض الكتاب . فيصحبون عروسة خطر الفرفق حسن الكتابة . والانصراف عن القصص كلية إلى الجيرة . وإن كل تجربة تحلل لنفسها في نفس الكاتب . وتحت سن قلعه شكلها الفني . بناء ولغة قصص . وإيقاع أسلوب . بل واختار وسائلها في التعبير القصص من وصف خارجي . أو داخلي . ومن حوزة خارجي . أو داخلي . ومن تساع . أو تفتت لحظة . أو حطت للزمن . أو التعلقا فيه من زمن إلى آخر . ومن تتداخل بين الواقع والحلم إلى آخره . وإن عماد التجربة هو الحدث . مثلا في حركة . والحركة في مواقف . مجسدا شخصيات . وهو أيضا الروح التراجيدية فالقصة عندي كالسرح جميل حرامي . وذلك ما تعلمته من شتاينيك . الذي بلغ به الحرص على أن يكتب مسرحه في صورة قصص أسماها بالأقصص المسرحية . وإن لغة القصص للتجربة . ينبغي أن تكون لغة حسية للفردات . حسية الصورة . ولغة مقصدة . لأنها لغة قصص . تتخلف جهدها من معطيات البلاغة التراثية القديمة .

وذلك ما علمته من لرائي كان هيجواي القصص . ولما كتبه كارلوس بيكر عنه . وتختلف جهتها بالتالي من لزعة الفتاة الشعرى ، إلا في مواقف الضرورة القصصية التي تستدعيها وتحميها في نفس الكاتب ، لغة القص غير لغة الشعر وإن تلير وسائل القص من تجربة إلى تجربة ، ذو علاقة وثيقة برؤيا الكاتب ، وبالتالي باتجاه الكاتب ومنحاه الفني في تجسده لرؤياه وتجربته ، وإن التجربة في القص ، بل في الفنون الأدبية عموماً ، أهم من الشكل ، وهي التي تبقى في نفس القارئ ، حتى لو أصاب شكلها القصص وهي وضعف . وإن التجربة لكي تحيا في نفس القارئ وتصبح معادلاً للواقع ، وأكثر نظيرة منه ، ولجأوا له لابد أن تحيا في شخصيات كما تحيا في أحداث . والأعمال الخالدة في القصص الخيالي شاهد على ذلك . وإن الجري وراء لعبة القوامة المنيعة في القص في العالم ، دون مبرر من رؤيا الكاتب لعالمه . ودون مبرر لانتخابه ، إن هو إلا مبرر عن عقد النفس حيال الحقيقة . وجري وراء التوفيق مثل الجري وراء الأرياء أو وراء تفيد عالم الأنيوم في بيئة معدلة مشرقة بالشمس أبداً . وإن عالية الكاتب الخفي هي في محبته أولاً . وليس في استعاره لتجارب آداب لغات ولحويات أخرى ، والكاتب الغاي ، هو الذي يريد للغير بهاضته معرفة اللغة ، كصورة الموضوع .

٨ - أنا لا أنزع الخداف أو الخزي نصب عني ، ثم أنتظر في تجربة واحدة وشخصيات . (وذلك ما علمته لمحب محفوظ في السنوات العشرين الأخيرة ، وما فعله كاتب المسرح عادة ، لجسد مطروقة فكرية في مسرحية أو قصة . أنا أنا في عالم له وقائمه ، وأحلامه ، وألغى في نفسي هذه الحياة تجارب بالملات . أنا أحوال كلها ككاتب ، وأختار منها تجربة أقدر أنا أكثر جوهرية . وأحاول قصتها واستبطان أحداثها وشخصياتها . لأعرف ، بعد معرفتي : ماذا حدث ؟ أأعرف كيف حدث ما حدث ؟ ولماذا حدث ما حدث ؟ لأسلوب الخلق أو القاصي . ولأنا بأسلوب الفنان وحسب تصوره لكيهية حدوث هذه التجربة ، ولأنا . وفي رأي أن هذا السج يصل عادة ، بصورة غير مباشرة ، للقارئ . وأجد أكتشفه في نفس اللحظة ، التي أنتهى فيها من كتابة القصة . وهذا هو كل شيء . ويوسى التأكيد على أن الأوضاع الاجتماعية لم يكن لها أثر في توجيه طرائق التعبير عن تجارب الختارة . ولا تحديد أنساب الخفية . فقد حرصت على الحرية في ذلك حرصي على اختيار تجارب ، والصدق في محاولتي لجسدها . قد يكون للأوضاع الاجتماعية أثر ضابط على النفس والفكر في اختيار التجارب . خاصة لدى كاتب يدعي أن له رؤيا لعالمه . ولكن باليقين لم يكن لها أدنى تأثير في تحديد طرائق التعبير ، ولأنساب الخفية . لقد سطخت على روسي مثلاً أحداث يونيو ١٩٦٧ . وما تلاها . فكتبت قصص مجموعتي أحزان حزينان . اختارت تجارباً تحت هذا الضغط النفسي . لكن لم أكن عاصفا ولا محمداً في طرائق التعبير عنها ولأنسابها . ولقد جاء موت عبد الناصر . وما تلاه من أحداث مضحكة ومبكية في وقت واحد . فكتبت لقصي الصورة والظل عن الصراع بين الفرعير بعد موت السيد الذي احترته ولم أسبه قط . وكان ذلك قبل الخلاص عشر من مايو . ولم يزل هذا الاختيار هذه التجربة في طريقة التعبير بهذه القصة ولا في وسائل الخفية على ما أعطف

٩ - مع تجربة الكتابة . واستمررت للارسة طاً . فطعت درسا ، أن أكتب بنفسى وقاراً في قلب أحداث القصة وتجربتها . في البداية كنت أسعد للحدث والتجربة بمعدل ما . ثم اكتشفت . أن هذا التهيؤ وذلك المدخل . هو بمثابة عملية تسخين لطاقة الكاتب وقلمه . تشبه هذه التدفئات التي يتأوش بها المازف أوتار هورده . قبل أن يتلقى في لحمه . لمحدث نفسي على الخلاص من هذه الطريقة في البدء . وإن حدثت . حلتها كلية . عند معاودة النظر في القصة قبل الشروع في لريتها . وليفها ، وإتمامي الأول في القصة هو التجربة ذاتها . التجربة بكل معطياتها . وفي مقدمتها الحدث والشخصية معا ، فالحدث في القصة هو بمثابة الجسد ، والشخصية هي بمثابة الروح . ولا انفصام بينهما أو انفصال

١٠ - وهل يمكن أن تصور حدثاً ، أو أحداثاً بلا زمان . حتى في أسلامنا التي

نراها في المنام ، فإنا بأحلام البقطة . لقد أخذت درسا من قراءاتي ، وخاصة من القصص المصنعية . أن أجيب في قصتي على الأسئلة الفلسفية المشهورة ماذا حدث ؟ ومتى حدث ؟ وأين حدث ؟ وكيف حدث ؟ ولماذا حدث ؟ وقبلها جميعاً هذين السؤالين ، ومحرم على الكاتب أن يوجهها لنفسه . لماذا أكتب هذه القصة ؟ ولأن أكتبها ؟ .

١١ - كل ما أنجزته من قصص ، ليس على مستوى فني واحد ، ولا يمثل مرحلة واحدة . حتى في رؤيائي التي وجهت اعتباري للقصص . فالقصة كالمعمر ، مراحل تطورها . رؤيا تطير ، والمهارة تزداد . القصة تراكب العمر ، في رومانسته واضطرابه . ثم في تصوره واستقراره ، ثم في تنويعه والتزانه ، وربما انعكس صوف الكاتب في أواخر عمره ، إذا استمر في الكتابة ، وقد انحلت فيه قوى الجسد والطفل والحكمة ، عرفت قصص الأولى الرومانسية ، وعدد منها لم يشر في مجلة أو كتاب . وأول مجموعة في تحمل بقايا من هذه الرومانسية ، ومقدمات للتأجيل إلى الواقعية . وكانت هذه المجموعة في ذاتها مرحلة بدايات ، وتجارب وتجريب للأساليب والوسائل . وأعطف أن هذه المجموعة تحمل سائر البدور الفنية لكاتباني القصصية بعد ذلك . وأعطف أنني سالت بداية وصولي في قصص مجموعتي التالية . وبعدنا المظنون . ثم تزايد هذا التحول في المجموعات التالية لما وهي كلها حصاد متواضع كتباً . لا يزيد عن ست مجموعات . وليست قصص كلها . فإنا أعطف . على مستوى واحد من الإطقان ، تقدمت فواربع هذه القصص عن غيرها أو تأخرت . ولا أعطف أنه يوجد كاتب واحد في العالم ليس هذا شأنه هذا هو هيجواي العظيم . له بين قصصه القصيرة ، قصص يمكن أن يكتبها أي كاتب آخر . قبل الأخيرة . وهذا هو تشكوف له ركام من القصص يبدو كالكلمات والمفردات . وأنا مع تشكوف في قوله : إن الكاتب ، إذا حاله الفوفيق . وأجيز خلال حياته ست أعمال مطولة . فهذا حسب ليكون كتاباً ذا شأن . ومع ذلك فلم الأبدى والظفول . الذي يجعله الكاتب وحيداً في صدره ، أن يصنع له عمل ما عن صاحبه . المهم هو لم عمل الفنان في أول الأمر وآخره . وعلى هذه القسم ينبغي أن يكون عمله .

١٢ - لا أعطف أنني انصرفت يوماً عن كتابة القصة . وإذا حدث ذلك يوماً ، وسلمت به . فقد انتهت الغاية الروحية التي أبحث بها . وأعيش من أجلها فالقصة ظلت معادلاً لي . وهذا خاصاً عند المصروية . أتعبد في عرابه فاراً ، وحالاً ، حتى وأنا لا أكتب . كل ما يحدث لي ككاتب وأني أؤلف عن الكتابة لفترة قد تطول . وقد قصص . ولأسباب نفسية أو اجتماعية أو مادية ، تزلزلني استصاذاي للكتابة . ولا أحب أن أكتب وأنا في غير حالات . معنوياً على الأقل . وهذه التوقفات . وأسبابها . وفرص الخلاص منها . حكايات . بينها التائه والجنيل توفقت مرة لمدة عامين إثر إصداي لعضلات باصيايا ، لأنني كنت مغترباً في صحراء نجد . طرية لمجذب الروح والنشاط . ولأنه كتبت عن هذه المجموعة ، في عام واحد . ما يقرب من خمسة عشر مقالاً ، فبيري ذلك وأساقفي . وتوفقت مرة أخرى عامين إثر يونيو ١٩٦٧ ، لأن المزيمة ، التي سميت بكسة ، جعلني أستقر نفسي وقومي . والخلاص من هذه الحنة فجرت نفسي وبسرعة في قصص ، وأحزان حزينان ، في محاولة لفهم ما حدث ، وفي غيبة الصدق فيها يكتب من مقالات ، والإصرار المصحح على أنه إذا كانت هزيمة عسكرية قد حدثت فالإرادة السياسية لم تنزم . وتوفقت مرة ٢٠٥٠ . في شهر يونيو ١٩٧٣ . فقد أدركت أنا وطيري أن ما تكتبه مياه تسكب في الرمال ، وتغيب فيها ، ولا تحضر لها نيتة . وكنت في الشهر الذي سبقه قد كتبت ثلاث قصص قصيرة طويلة . بعضها مجموعة ، الصورة والظل التي صدرت مخترقة في العراق عام ١٩٧٦ . ومنذ عام ١٩٧٣ . لم أكتب سوى قصتين قصيرتين فالروح لم تنفص لي ، ولا في جماعتي بعد .

١٣ - في الأوضاع الاجتماعية الطبيعية المظرة والمطرقة الفجر ، يترلق بين ما يترلق في المجتمع من القصة القصير خاصة ، سلم الغرمان بقل لا يجمع أكل

ديمقراطية وحرية ، ولتواتر النشر للنص القصيرة تزايد وتعدد الصنف . وفي المجالات . الكل يؤمن بحرية الكاتب وحظه في أن يقول ما يشاء ، في أي قالب للتعبير ، والاعتراض عليه يكاد أن يكون استثناء من القاعدة ، وسيق الصدور يكاد أن يكون في حكم الندرة . كان الأمر كذلك يوما في سنوات الأربعينيات والخمسينيات ، عن طريق المذلة ، وعن طريق النفس . الآن البلد بأسره ضيق الصدر بالكاتب ذي الكلمة ، وخاصة إذا كان ذا مسعى في مؤثر . مثل هذا الكاتب متى الآن في وطنه الصغير والكبير معا . ثم ردة فكرية وقتية تعرض على الكاتب بالسياسة المحلية والحرية ، أن يتحول في رأيه ، وأن يوافق في مسعاه ، وأن يركب بقومه إلى قيم السلف ، وما يسمى بالأسول والمثلور ، فهكذا يقع المدهون والمصفاه ، ثم وقف بهم الحظ من الكتاب عند الطبعة الثالثة والمثيرة وما يبعثها ، ومن سقطوا ككتاب في هزيم الزمن ، وقد منحهم الحياة لوصف عبر بأسره . صار الصحفيون ، كل الصحفيين كتاب قصة ، صار تلاميذ الثانوية ، كل تلاميذ الثانوية كتاب قصة . الكتاب الأول في فهم ، أيا كان هذا الفن ، تعلق في وجههم المناير القليلة الباقية في صحف يديرها موظفون ، ومجلات ترحب بالمقالات السياسية المظولية ، ونحشى الفن عشرينيا قنور ، القطاع الخاص يؤثر طريق التجارة والسلامة فيها ينشره . القطاع الملم كيت جعا ، كثير المقامات ، ولا يحبره كاتب

يحمل فن ، سوى القروح والندوب ومن يريق ماء وجهه ، لكي ينشر له كتاب ، ومنشور القصة من الطبعة الثالثة والمباشرة هم من يحبر ويظن أنه فاز . انقذ الرادع ، والموجه ، طاب عن الساحة ، فطارت فيها الغريان . الكاتب الموهوب الناشئ . لا يجد قلدا يأخذ بيده ، ولا ميرا يسمع أحدا منه صوته . الوسائل الهلوتية لا اعتناق حسب الصمت والمقاطعة الضمنية ، هي السبل الوحيد ليشر الكاتب الحق عمله حين بالاهتواب ، وحين على حسابه ومن قوته ، ومع ذلك يسقط عمله في جب بلا صوت من لقد ، أو قارئ . كماء يدفن في الرمال . أترون معي أية صورة زاهرة ومشرقة لمستقبل هذا النوع الأدبي القصة القصيرة ، بل مستقبل أي نوع أدبي أو فني . إن لا أولي نفسي ولا نصيري من رفاق جيلي ، لقد أجزنا شيئا ما في أعمارنا ، ففئات به ، ولجأ ذكرى به ، ولكني لولئله الأجيال الشابة الرائعة ، والقادمة في طي الغيب ، وأعلم منهم من أراه يسير بقصة في دروب مملوكة ، ويعرف ترويضه على تجربة واحدة ، آسية ومؤسفة . وأعلم منهم من أراه يفرق في الزمن ، وفي الحار ، ويسلم في قصصه لمقامات الموحدة والضياع وأسأل نفسي ، نفس السؤال كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبي ؟ هل لدى أحد من جواب ؟

قلنا نموذجيا أو مثاليا . هو المراد شروط أهمها رحالة الحس وشدة الاهتمام بالإنسان الصغير ومشاعره وأزماته وقضاياها

٦ - لابد من احتساب مدة الحمل أو الحضانة لكل قصة قبل كتابتها على الورق وربما يستغرق هذا أسابيع حتى إذا اكتمل الفكرين الداخلي للقصة وحاجات ساعة الوضع فالحال هنا كما هو في الولادة البشرية . يحفظ بسراً وعسراً ، فنه ما يستغرق نصف يوم ومنه ما يستغرق يومين

٧ - نأ لا نأل اهتماما إلى الجانب الحرفي الذي يكاد يحول تلقائية الفن إلى حرفة

٨ - نأ أكتب عن الإنسان ولا انفصال بين الإنسان وبين بيئته وزمانه ومكانه فهذه الأمور هي خلفية الإنسان ، ولذلك نجدها في قصتي تترك الصدرة للإنسان .

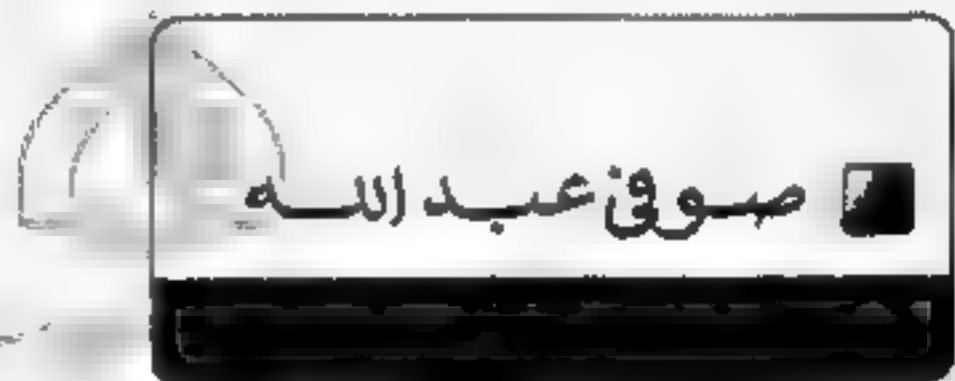
٩ - الإنسان - كما قلت آنفا - هو موضوعي الأول والأخير وبالتالي لا أهمية للحدث إلا من خلال الإنسان ولا يبرز شخصيته ومواقفه

١٠ - الزمان والمكان في عالم الإنسان - الذي هو العالم الوحيد القصص - نسبيان ، فلا يبرزان بوضوح إلا بمقدار ما تنطفي الشخصية ذلك الميزور

١١ - القصة القصيرة بالنسبة للفن - شأنها شأن الشعر الأصيل تماما - لا بد أن تتطور مع تطور شخصية الكاتب ونفسه ورؤيته . وطبيعي أن تطور الزمن أو العصر فاعمل في تطوير شخصية الكاتب ورؤيته . الأمر الذي يتمكس بالضرورة على إنتاجه الفني

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة في أي وقت منذ سنة ١٩٤٠ إلى اليوم وكل ما هناك أن جمعت بها وبين فنون أخرى من التعبير في بعض الأوقات . منها التصوير في شبان الأول ، ومنها كتابة مسرحية من ثلاثة فصول من نوع الكوميديا السوداء بعنوان «كسبة البرجر» مثلت على مسرح دار الأوبرا في يناير ١٩٥٦ بإشراف الأستاذ زكي طليمات ، وبإشراف الأستاذة حمدي غيث وممثلة أيوب وكال يس . كما كتبت أيضا عدة روايات طويلة . من بينها رواية قصور على الرمال التي حولت بها مسرحي للذكرة إلى رواية مطروقة . وكان الموضوع هو الذي فرض الشكل الأدبي

١٣ - مستقبل هذا النوع الأدبي يتوقف على شروح التفوق الفني ، والبعد عن التعامل المبتذل مع الأحاسيس العذلية في قالب قصصي



١ - أهم كتاب القصة القصيرة الذين قرأتهم قبل سنة ١٩٤٠ (وهو بداية انجماهي لكتابة القصص القصيرة) هم دوستويفسكي وتشكوف وتولستوي وتورجنيف وموبسان وتوماس هاردي وجورجي وغيرهم من كانت أعالمهم مؤثرة في لوجياتنا الإنجليزية والفرنسية . ومن المصريين عرفني الحكيم ومحمود تيمور

٢ - قلني في القصص القصيرة ماها من شحنة إحساس قوية بالإنسان . والكشف عن أحوال حاله النفسي ومشاعره . فالقصة القصيرة في قدرتي وإحساسي هي المقابل الناري للشعر الذي كنت أصفه أيضا وإن لم أجد في نفسي للرغبة لكتابه . كانت الشهارب الأولى عبيرا تقاليا عن مشاعري التي شعرتنا مشاهداتي فتناسي من حولي ، فكنت أكتبها صبرا عن ذاتي ولذاتي ، ولم يكن يساورني أي تفكير في أنها ستشر يوما ما

٣ - كلا . كل ما قرأته هو البانج الأصيلة هذا الفن فحسب

٤ - لأنه كما قلت آنفا المقابل الناري للشعر ، فلي هذا الفن تبلور المشاعر في إنجاز معجز . وقد كتبت في هذا الفن - دائما - شديدة الالتزام بالاقتصاد في التعبير . ولا انفصال لدى كتاب أصيل بين الموضوع ورؤيته الفنية أو إحساسه به . فالقاص ليس موضوعيا (ككتاب البحث مثلا) ، بل هو بالدرجة الأولى ذو رؤية خاصة ، شأنه شأن الشاعر والموسيقى والمصور . وفي السنوات الأولى كما ذكرت لم يكن أحيانا النشر ولوجا ، ولم يبدأ إلا سنة ١٩٤٨

٥ - ترمي القصة القصيرة عندي إلى توصيل إحساسي إلى القارئ ، أي رؤية الخاصة للإنسان وحاله . وبطبيعة الحال كل كاتب يمثل في خلفية ذهنه

عبد الحكيم قاسم

وعليه فأننا لا يوجد في شبان كتاب أثر على تأليفاً شديداً ولا يوجد كذلك كاتب يروي بقوة إغما هي أعمال مفردة وصلت لعلني بالصدفة البحث وبعثت بكتابتها متوجهة في ذاكرتي. أذكر قصة «الحرب» لبرانديللو وأكاد الآن أسمع الناس يتكلمون في ديران القفلور ولغة طرملة لم أعرف عن برانديللو شيئاً مطلقاً. أعني من اسمه أنه إيطالي. وما زالت ملامح وجه الميت في قصة «لال» - مثل ليلة يضاء - لا تزال ملامح الميت مرسومة في ذهني دون أن يسحق جسمي ككل وأنا لم أقرأ ليجي حل في شبان سوى «دماء وطن» و«لغات لتفني وضوان قصص في الأهرام» ولا أنال أذكر لولك المنفوق في عروسة الذي أعده ناظر المدرسة ساعة معهم. وكلما ذكرت هذا الولد اختفت بالدموع إلى ذلك شخص من قصص إبراهيم أصلاي وروميش وأمرأة بوية من عند محمد البساطي ماتت وهي تنظر للشمس وتبسم. تلك هي قراءتي في شبان.

أما عن الذي «لغني» - بل القصة القصيرة فإني أقول إن كل إنسان في هذه الدنيا «مطلوب» بطبيعته إلى أن يغير حادثة وأن يحكي عنها أو يكتب. يحدث هذا في كل عصر وسيفعل إلى ما شاء الله. ولكن لكل عصر روحا ومراجا ولغة وأني عشت عصري. قرأت في كتبه وعلماته وسمعت حكاياته وأخباره وجرئت أن أنقش مثل كل الناس في دوائر أصلاطهم أو أفاريم أو في وسط اهتمام قرانهم جرئت لأن ذلك ميل طبيعي عندي ملأ هو ميل طبيعي عند كل المثليين وعند البشر أجمعين وكانت تجاري الأولى حكايات صغيرة في ترانسي مع الأصلاء ومع الأظارب.

م إلى جئت إلى القاهرة عام ١٩٥٩ وترددت على ندوة الأستاذ حسين القبان في منزل الروضة وكنا نحب الكتابة بكل صولها ونقرأ لبعضنا ما تدبجه أفلام وكان لابد للمدري أن يجي وجاء دوري وقرأت قصة لي أحب من حولي وأني عشت الأستاذ حسين القبان الذي لارلت أحمل له في قلبي كل تقدير. كذلك فإن صديق شوقي عيسى سدد خطواتي الأولى على طريق الكتابة وحملت كمال الأولى بهيات رؤيته النافذة بعد ذلك سمعت. وفي السجن كانت الكتابة سلوى وكانت دقاها عن الحياة في ظروف غائرة على إعدام أي حياة وبعد خروجي نشرت قصتي الأولى (الصندوق) في الآداب البيرونية عام ١٩٦٤ في الصف

وأقول إن الكتابة عمل وإن كان شاقاً إلا أنه يجمع بل أكثر من ذلك هو شاق لأوجاع القلب والروح. هو مجازي للهرج والمزج من عارقي الطير والنف بالبحر واليهود. إلى هنا عالم وأعود المرة بعد المرة وأكتب قصة فبدأ الأشياء من جديد. والقصة القصيرة شكل شديد الحضور والإيجاز والقوة فهو حق هذا الموصف يرتبط بحالة نفسية محددة. لكن الأمر - أيضاً - متصل بطبيعة الموضوع الذي تدور حوله القصة. والإعلام في حياتنا مؤسسة حاسمة التأثير. ولقد كان كذلك في حياة كل الناس في كل المصور. وكل الناس في كل عصر يصنعون مؤسساتهم الإعلامية. وهذه المؤسسات تؤثر فيهم. بل تكاد تشكل سلوكياتهم بل تحلقهم خلفاً. وشكل القصة القصيرة شكل مطلوب من وسائل الإعلام فصح يصحح لها وتقدم لها ما تطلبه. ليس هذا فقط. بل نحن مجازي بالعلاما أن نولي المؤسسة الإعلامية وأن نضع بصيات أصابنا عليها بدل هذا الخيل من الجمهور للموسيقى للامح الذين يترنون طول الوقت.

ونصوري أن القصة القصيرة تحاول توصيل شيء للداري هو وقوف عند الشكل الخارجي لقصة أفعال محددة. هي تسويد بضعة صفحات وإعطائها إلى القاري ليقراها فيعلم من الكاتب أو عن الكاتب شيئاً. لكن الأمر كائن في الحالة التي نشأ بعد القراءة وهي حالة مؤداها ارتباط عالي الكاتب والقاري في جزء محدد من كل منها. وكل من القاري والكاتب يسعى إلى تأكيد ذلك الجزء وتعبئة أنها كانت طبيعته. إلى أنكر في الذين يقرأون في وليس قرات هم. وقاري يتكرر في وي غيره من القراء في غيري من القراء. تلك عملية مدتها خلق حالة حاصلها ألا يكون القهم الإنساني ناعاً لتلقب الحوادث. بل أعني بها. قادراً على استكناه الذي انصهر منها والتبؤ بما هو آت.

أوجد بالنسبة في زمن كائن قبل انشغالي بالكتابة - كلما تأملت بأن في أن رص الكتابة عوارب مجذورة بها قبله من الأوقات شارب من حصارنا حتى ليصعب أن أستخلص لربما من إختياره التهم الملهوف. وأنا بعد أن استوت حواسي وحيث اضطراب الدنيا بالخلق والأحداث. وبعد أن اكتمل انباني لجاعني الإنسانية سمعت الناس يحكون الحكايات ورأيهم يتلون الأخبار. وحيث نظرت أدركت أن الحكاية أو الخبر هما الحادثة وهما غيرها في ذات الوقت ونفس القوة. ومن أجل هذا الإلهاز الطريف كتبت بالحكاية والخبر. ربما أكثر مما كتبت بالحادثة فأنها. ولا أعرف من الناس من لا يجد ما أجده من كلف. والمراجل يحكي إذا أقيمت في من حوله وبطل الخبر إذا طلب منه ذلك. وهو في الخالي وفي كل مرة بعد إنشاء الحادثة إنشاء حتى يعم بها. وإذا علم بها فواقع. تلك راحة إلى حتى يفسر لها القفل. عدله تكون إعادة الإنشاء ضرورة ملحة من حديقته.

الحوادث والحكايات. الحكايات والحوادث. هذان ليران متوازيان يسيران معاً في نفس الوقت. وهما متعاطيان في تبادل جزل ترى كالحكاية والهر. فكيف يسع واحد أن يفصل عناصر الحادثة والحكاية والموقفين ببعضها البعض. فالحاصل أني تعلمت القراءة والكتابة وجرئت الحكاية المكتوبة وعلمت أنها غير الضكية وفتني أن الأولى منها فيها كمية هائلة من المصمت والمصعب. كمية عارفة من الانصباع والهرج. من أجل هذا وغيره فتني. وإذا حاول التذكر أجد أني كتبت حكايات صغيرة في وقع صغيرة ربما هي عطايات للأظارب والأصلاء. وما زالت الكتابة ومزالق الرفع. الأمر أن دائرة الأظارب والأصلاء سمعت بعدت الوجوه وطمشت الملامح والهرج الحب. وعليه فالزمن الكائن قبل أن أكتب القصة القصيرة هو الزمن الكائن قبل أن أقرأها. ولربح بشر أول قصة لي ليس له بالنسبة لي أهمية فية خاصة. قراءة القصة القصيرة وكتابتها ليران متوازيان يسيران معاً في نفس الوقت. وهما متعاطيان في تبادل جزل ترى كالحكاية والهر. فكيف يسع الواحد أن يسأل عن أيها يستغل عن الآخر. لا أستطيع أن أفهم من يسألني عن قراءة من القصة القصيرة قبل أن أكتبها. الغالب أن السؤال عما قرأته منها قبل أن أكتب ما هو صالح لتدثر بالمقاييس النقدية. أي ما قرأته من القصة القصيرة في شبان الأول.

نحن الكتاب الذين نعرف جبل السنينات لنا سوى أبناء لمر فطيرة الكتاب في البيت تدين أو طرفة أو صدقة. والشوق إلى القراءة وهم غير محدد. وهو مايع من احتياجات جسمانية وروحية غير مشخصة لشخصاً والمصفا. احتياجات كانت تسوفا لتجري ونلثت ليحث عن الكتاب في مظانه التي ليست سوى بيوت أمثالنا التي فيها الكتاب مرة أخرى تدين أو طرفة أو صدقة. هذه قراءة لا تستطيع أن تغني الميل للقراءة. بل تحرره إن لم تكن لشوحي. وهي تلبه وتضيق تنمو على حسابه ميول أخرى كالميل للاجتماع بالناس والمحادثة والمشاورة والإحصات. كطرائق للحصول على شجروب والامهالك بالحياة. لا يوجد في الدنيا جبل يتحرر من تأثير الكتاب مثل جبل السنينات. فليحتم هذا أو يندم. لا يجدي المطلوب أن تدرس تلك التجربة دراسة جادة فإن هذا التحليل ظاهرة رائعة في تاريخنا الأدبي ولا زالت تقفل على ضالنا دون أن تصحرك أفلاما للكتابة عنها كتابة جادة.

ولا يوجد كاتب واحد في هذه الدنيا إلا ولديه وعي بهذه المسألة سواء أكانت رعباً أكاديمياً أم جينياً أم وعياً كاملاً سوياً . وسواء أكتب بهدف مباشر هو المال أو الشهرة أو إيجاد الخطوة عند الرجال أو النساء . فإن خلف وعيه بهذه المسألة كتب لغيره لا لغيره فيه .

ويكون في هذه اللحظة السؤال عن «المغزى» في القصة القصيرة سؤالاً وجيباً . وأنا أعلم أن الله خلق الكون كله لحكمة . فالكون كله له مغزى . وهذا المغزى منظم على الناس والأشياء والأفعال . فكل إنسان فيها قل شأنه وكل شيء منها دق وكل فعل منها فنة . كل عالم على حدة له مغزاه وحكمته . ونحن نعيش وموت ونضرب في الأرض كادحين جاهلين كي يشارك الله حكمته . ونحن لا نفهم السماء بالسؤال للتح . بل نطقت حولنا في تواضع وفي حياة . نلعب الفكر في الأشياء والأحداث بحكمها ونكتبها . وعند قول آخر كلمة وعند كتابة آخر كلمة يكون المغزى . من الحادثة ومن الحكاية . مكتوبة أو محكية . قد افصح بزهو كشمس في سماء الفهم ونشأ الحياة وتكون راحة ونعمة . ثم ما يلبث الفلق أن يطلب نطق حولنا بها عن المكب الخفية ونحن لا نلبي بكتبنا القديعة من النافذة بل نلعب عليها ونعبد لها . نعرف أننا متجرب الراحة . ونعرف أنه بعد الراحة الفلق في حالة دائمة من البحث عن المغزى . وفي كل قصة أكتبها تلك المحاولة الباسلة للبحث عن المغزى .

ويكون في كل قصة ناس وأحداث وأشياء . يكون فيها نظام من الفكر والعاطفة والفعل والامتناع والفعل والحسنة . نظام شديد الإحكام . متعمداً في ذاته . متجه لا يحصى هدفه . يبحث عن هذا الهدف والزمان هو حواره هذا البحث والحاجة وليس الوصول . إن هذا البحث هو في ذاته الوصول . وفي أول كلمة نحدد طبيعة هذا البحث طبيعة الناس والأفعال والأشياء . طبيعة كل شيء طبيعته وأهميته تبعاً للإبداع الداخلي حركة هذا (البحث) التي لا تتقطع

لكن قصة قصيرة أكتبها إنما هي عالم منقسم عن عالمي أنا . هي نظام حياة متولد من نظام حياتي أنا . فيه ما فيه من حرارة ووجد . وإذا تأملت أول قصة نشرت لي (المصندوق) عام ١٩٦٤ وآخر قصة قصيرة نشرت لي (سطور من دفتر الأحوال) أجد فرقاً وربما أجد تطوراً لكنه ليس فادحاً ولا هائلاً . إنني كتبت الأولى في الخامسة والعشرين من عمري والثانية ولنا في الخامسة والأربعين وأنا لا أتصور الواحد بين العمرين بتطور تطوراً كبيراً جداً .

وإذا سلطت عينا أنصوري بالنسبة لتقبل القصة القصيرة في مصر فإني أرى أن هذا الفن رعباً عناصر نشأته . الناس والزمان والمزاج العام وفوق كل شيء أجهزة الإعلام . وهو سيظل يغير نفسه متناً ومتراً مع عناصر نشأته . لكن لا يستطيع أحد أن يظن أن الحياة المصرية . الآن . نصيبها زخة الانتعاش وتحوير الذات . نجد ذلك إذا نظرنا إلى الشارع المصري المكس بالكرام القمامة المروع بفوضى المواصلات . نجد ذلك إذا نظرنا إلى الناس والخرج الطارئين الذي يصيبهم بجهل مؤذاه الأناية والعمية والاشمزاز من كل ما هو مبدئي وعقلي . تلك حال قد تركي في الفن روح الإبداع لمقاومتها والوقوف في وجهها . لكنها في المدى الطويل قادرة على أن تسحقه سحقاً وغرقه في الدراب .

إنني أنصو الآن وجه محمود الورداني وذلك العزم المفقود في زمة شطبه وأندكر ذلك الكبرياء في لغة قصصه . أنصوره بمنى في شوارع القاهرة يحمل رطله كعبه تحت إبطه وأسأل نفسي إلى متى يظل هذا الأمل واحداً حتى متى يستطيع أن يملك كبريائه في شوارع القاهرة القادرة على قتل كل صورة من صور الكرامة والكبرياء والخلق . هل أحضر عبي يوماً إذا بيتاً على خراب أم يظل في مصر . رغم النساء . من يحمل من بعدنا القلم .

عبد الرحمن قهيمى

١ - لا أذكر الآن على وجه التحديد قراءات في القصة القصيرة أيام الصبا . ولكن تطوّر إلى ذاكرتي أسماء وعجل من الكتاب في الثلاثينات استبدوا في حدى من المجلات التي أصدرها فيما محمود كامل المغانى . وواكب هذا - أو سبقه بقليل - ما كان قد كتبه المتطوّر في المبررات والنظريات . هير أن هذه القراءات لم تترك في نفسي أثراً . ولم تفضي إلى هذا الفن الأدنى . كذلك كانت مجلة الرواية التي أصدرها الزيات من بين قراءات في هذا العهد . ولم يكن لما قرأه فيها أى أثر في نفسي أبداً . بحيث يمكن أن أقول إن هذه القراءات لم تدخل في تكويني الأدنى إلا كقراءة عامة مظهر في هذا مثل ما كنت أقرأ من تاريخ أو فلسفة أو شعر . وقرأت أيضاً في هذه الفترة بعض ما كتب محمود تيمور ولم يصيبني . وأذكر هذا جيداً لأنه كان مفاراً لجلد متعصب بين وبين أحد أصدقاء للتجيين به . وهذا لايجب أني لم أستعد من هذه القراءات في تكويني ككاتب قصة قصيرة . وإن لم أفهم في هذا الوقت طبيعة هذه الإفادة . ولعل لم أنطق إليها إلا وأنا أكتب القصة القصيرة فعلاً . فقد لاحظت أنني أنحاشي - وأحياناً - كل عالم يمكن يصيبني في كتابات أولئك الكتاب . أنحاشي بكاتب المتطوّر وقصده قصداً إلى استدراج القموص . وأنحاشي السيرة العاطفية والاعتناء على المصانعة في مدرسة محمود كامل . وأنحاشي سرديّة محمود تيمور ووقته عند أدنى التفاصيل في وصف الشخصية أو تصوير الجو

دون داع لى . من هنا يمكن . أن نوصف بإجمال مهم بالسلب لا بالإيجاب . أما الكتاب الذين لعبوا دوراً إيجابياً في تكويني الفني فثلاثة . أولهم توفيق الحكيم الذي كان قد بدأ ينشر في مجلة الرسالة لوصولاً بعنوان «تحت مصباحي الأخضر» . ومع أن هذه الفصول لا تندرج تحت وصف القصة القصيرة فإنها وضعت على الطريق الصحيح لهذه القصة القصيرة . حيث تصبح اللغة هي نفسها الحدث . وهي نفسها الجو . أو تصبح القصة القصيرة فناً أماته اللغة لا لغة لروى قصة كما هي الحال عند المتطوّر أو لغة وصف شخصية أو بيئة كما هي الحال في كتابات تيمور المبكرة . والكتاب الثاني الذي وضعني على الطريق الصحيح هو الخارن . فقد تعلمت منه أن أشد الأشياء أو الأحداث طاعة يمكن أن يصبح ألقها من ناحية إنسانية محبة إذا وقع في بؤرة رؤية فنية متميزة . وهذا عنصر أساسي من عناصر القصة القصيرة في رأيي . أما ثالث الكتاب الذين تأثرت بهم إيجاباً فهو تشيكوف الذي قرأت له قصة واحدة مترجمة في مجلة الرواية فأحسست بأن هاهنا فناً جديداً متميزاً حقاً . فانا نخلص من رحابة الرواية ومن هريق الحدث ومن جباليات اللغة ومع أنني لم أقرأ لتشيكوف غير هذه القصة إلا بعد أن دخلت الجامعة وتعلمت كيف أقرأ بالإنجليزية . فإني في كل ما كتبت في مرحلة الصبا كنت أأخذ من قصته تلك . ولا أذكر اسمها . مثلاً بجندى .

٢ - مالتني إلى الاهتمام بالقصة القصيرة هو القصة القصيرة نفسها . لى تلك المرحلة من العمر نشحن نفس العصب بمشاعر فائقة نريد أن نعبّر عن نفسها . وغالباً ما نجد طريقها إلى هذا التعبير في الشعر . وأكثر من أعرف من الأديباء يهدوا في صباهم بقرص الشعر . ولعلهم أنفقوا سنوات قبل أن يكتشفوا أن الشعر ليس لهم الأول فحولوا إلى الأنوار الأخرى من الفن القول . وقد مروت بنفسى التطور . غير أنني اكتشفت سريعاً أن الشعر ليس أطوع أدوات التعبير عما يلهم نفسي من مشاعر . إذ كانت تميل إلى السخرية حتى في الحب . وكانت وظيفي أقرب إلى النقد ودقة للملاحظة . وكان من طبعي أن أرى الأشياء في حركة . وألاحظ الأشخاص

كفاعلين ومتعلمين لاكتشاف أشكال وأجرام - فلم يكن الشعر هو الأداة المثل التيهم إلا إذا كان حجة - فالتحقت القصة القصيرة أداة للتعبير في وقت مبكر نسبيا - وأذكر أنني في خلال دراستي الثانوية اضطررت إلى الإجابة في الريف خلال الإجازة الصيفية - ولم يكن أمامي من وسائل التسلية إلا القراءة والكتابة - فقرأت كثيرا وكُتبت كثيرا - وكانت حصة كتابي خلال ثلاثة شهور بضع عشرة قصة قصيرة صاغت كلها - ولكنني أذكر الآن تماما أنها كانت جميعا تدور حول شخصيات عرفها في القاهرة وفي الريف - وأنني كنت أتأمل الشخصية طويلا في سلوكها قولاً وفعلًا - ثم أضعها في دوامة حدث أستطع اختلاقا - أو أستعيره من الواقع بعد تحرير فيه وتعديل وإبدال يزيد الشخصية تعقيدا ويروضا - ولما بلغت نظري الآن أنني - وقد هجرت كتابة القصة القصيرة بعد هذه المجموعة الضائعة - بل هجرت الأدب كله رغم أنني كنت أخصص في دراسته بالجامعة - وانصرفت إلى فن آخر بعيد عن الأدب تماما وأتصلقت له نفسي وجهدي عشر سنوات أو أكثر حتى - أنه كانت لي محاولات في القصة القصيرة - ثم عدت - أو أعلت - إلى كتابة بعد كل هذه السنوات - فإذا في أبيع نفسي للمج : القاطن الشخصية من الواقع - وأتأملها - ومعاينتها - ثم وضعها في دوامة حدث مخترع أو معرور - بل إنني ألتزم نفس المسح فيها أكتب الآن من دراما إذاعة أو تلفزيونية - ولم أكن أعي هذا بطبيعة الحال - ولكنني أكتشفه الآن ولنا أقابل ما كتبت خلال ثلاثين عاما

٣ - قرأت كثيرا من أصول هذا الفن وطرائق كتابته - ولعل قرأت كل ما صدر عن المطابع العربية وما دخل إلى عصر من لطايع الأوربية حول فن القصة القصيرة - ولكنني شعيت هذا بعد أن استطعت في أداة التعبير وسبرت عشرات القصص - أما في بدايات القصة فلم أكن اقرأ إلا مجموعات كتاب القصة العربية التي قرأت كثيرا منها - ومازلت أفعل بحيث يمكن القول بأنني ألتزم من القادح لامن الدراسات حوها واستغادني من هذه الدراسات استغادة نافذة لاستفادة مبدع - وكثيرا ما اعترض مع أصحاب هذه الدراسات في تاليهم لكتاب أو لآلية - أما ههنا أكتب فالأخطأ أنني أنسى كل ما قرأت من نظريات سواء وافقها أو خالفها

٤ - اختياري إطار القصة القصيرة دون غيره ذكرت أحد أسبابه فيما سبق - وهو طبيعة الشخصية وروايتها الفنية - ولكن طبيعة الموضوع أيضا سبب جوهري في هذا الاختيار - فكثيرا ما أبدأ كتابة قصة قصيرة فأنسى - ثم أكتشف أن الموضوع لا يصلح لقصة قصيرة - وأذكر في هذا الصدد أنني قرأت عبرا صحفيا في الحسبيات فأحسيت بأنه يصلح موضوعا لقصة قصيرة جيدة - فبدأت أكتبه - وأنفقت أكثر من شهر في محاولة كتابته دون جدوى - ثم اكتشفت أنه يصلح مسرحية من فصل واحد - فكتبته في ليلة واحدة - وقدمتها للنشر في الصباح دون أن أرجع إليها بالتدقيق والإصلاح - فلما نشرت - وكان اسمها الحرب - قرأتها للمرة الأولى فلم أجد فيها ما يحتاج إلى تنقيح أو إصلاح - ثم نشرها بعد ذلك في كتاب دون أن أتقن فيها كلمة واحدة - مما يعني أنني كتبت في ليلة واحدة الصورة المثل التي أعجبها للعمل الفني - ورغم أنني هجرت خلال شهر أو أكثر عن كتابتها في إطار القصة القصيرة - وهذا يؤكد أن طبيعة الموضوع هي التي تعرض الإطار الفني أما إمكانية النشر فلم يكن لها دخل في اختيار الإطار لما أعتقد - وقد أكون محظوظا في هذا الاعتقاد - إذ إن الطلب على القصة القصيرة من الصحف والمجلات كان شديدا في الحسبيات وأوائل السبعينات - وربما لعب هذا دورا في ترويجي إلى كتابة القصة القصيرة بكثرة - ولكنه بالطبع لم يكن وراء اختياري للشكل الفني إطارا موضوع محدد

٥ - في أكثر ما كتبت من قصص قصيرة لم أكن أهدف إلى توصيل شيء للقارئ - وإنما هي شحنة في النفس يعني لما أن تشكل خارجها في عمل فني - فإذا تصادف - وهذا يحدث كثيرا - أن كان مظهر الشحنة سياسيا أو اجتماعيا اكتسبت القصة هذا سياسيا أو اجتماعيا بطريقة عفوية - والقارئ لا يشغل بال على الإطلاق - لا قبل الكتابة ولا في أثناءها - ولا بعد هذا أنني أكتب لنفسي أو أنني لا أهم بالقارئ - فالفن لا يتحقق صورته الكاملة إلا بالتوصيل - ولكن القارئ

لا يجل بالنسبة لي هذا أنني إلى أن أؤثروا أو أحركه أو أعلمه - فكل ما يجرى هو أن أكتب - وإذا حظقت له القصة فقد نجحت - ومن هنا أتصور أن دائرة قرائي تتسع حتى تتجمع بين أعلى مستويات الثقافة وبين أضعف النخب - بل إنها تشمل أيضا على الأميين فيها أكتب للإذاعة والتلفزيون -

٦ - ليس هناك مدى زمني لكتابة القصة القصيرة - فبعضها يتم في يومين أو ثلاثة - وبعضها يستغرق شهرا - ولا علاقة لهذا بطول القصة أو قصرها - وربما كان لوضوح الرؤية وتحديد الدل ولكن القاص لا يتعبد - فأحيانا تكون القصة واضحة تماما في دمي ومع ذلك تصير في الكتابة - والعكس صحيح - ولا أعتقد أن هذا الصغر صعب - وإنما هو نفس في تفجج الشخصية في نفسي - أما إذا كانت الشخصية قد تجمعت فلا صعوبة على الإطلاق - لا في اللغة - ولا في التكيف

٧ - لا أعتقد أن الممارسة الطويلة أكتسبت خبرة بالناصر الخريفية - فقد كتبت في الحسبيات أكثر من مائة قصة دون أن تفنى واحدة منها عبرات حرفية على القصة التالية لها - ذلك لأن كل قصة لها تكيفها الخاص بها والذي يفرضه موضوعها - فمن ثم لا يصلح قصة أخرى إلا إذا تكرر الموضوع - وهذا التكرار لون من الكتابة لم أمارسه ولا أظن قادرا على ممارسته - فلما لم تكن القصة جديدة تماما لمني لأزهد في كتابتها بل أصغر عن كتابتها

٨ - أجبت عن هذا السؤال في المذكرة الخامسة -

٩ - مدخل إلى القصة القصيرة هو الشخصية أو الموقف - أما الحدث فلا أذكر أنني كتبت قصة واحدة مدخلها الحدث -

١٠ - يبين الزمان والمكان في القصة القصيرة جوهري - لأن شخصيات القصة لا بد أن تتحرك في مكان ولا بد أن تستغرق حركتها زمانا - ولكن المعين باليوم أو بالسنة لا ضرورة له إلا إذا كان له مدلول أساسي في فهم الحدث - وكذلك يبين المكان بالتعبد لا يكون إلا إذا أضفى على الشخصية طابعا محيرا - غير أن الظروف السياسية أحيانا تطغى أن أعين زمانا ومكانا موهلين في اليد عن المعاصرة - فلا دخل لطبيعة العمل الفني في هذا التعيين

١١ - لاشك في أن كتاباتي في القصة القصيرة مرت بمراحل تطور لأنه ليس من المقبول أن أبدأ الكتابة منذ سنة ١٩٥٦ حتى سنة ١٩٧٠ دون أن أتطور ولكن تميز مراحل التطور وبعدها ليس بالأمر المين - ولكن في ملاحظات عامة - في اللغة مثلا بدأت الكتابة بالعصبي - ثم جرتي موجة العامية سنوات عدت بعدها إلى القصصي في إنتاجي الأخير - وفي المصياغة بدأت بالرغم ثم جرتي موجة الواقعية سنوات عدت بعدها إلى الزمر في (رحلات السندباد) - وهناك بعض قصص كتبها في أواخر الحسبيات كانت ذات طابع سياسي مباشر - ولكنني كنت راعيا لما أفعل حتى إنني أفرجتني في مجموعة (سوري والدكريات) في باب خاص سميت قصص المناسبات واعترفت بأنها ليست عملا فنيا - ولهذا لأعدها مرحلة من مراحل تطوري

١٢ - لا أستطيع أن أزعم أنني انصرفت عن كتابة القصة القصيرة بالرغم من أن آخر قصة كتبها (البرد) كانت في سنة ١٩٧٠ - وبالرغم أيضا من أن كثيرا من المثاقفة اتهموني بأن الإذاعة والتلفزيون قد انتزعا من مجال القصة القصيرة - فأخفق أنني منذ بدأت الكتابة والنشر كنت أكتب في مجالات متعددة - فقد كتبت في النقد وفي الرواية وفي المسرحية وإن كانت القصة القصيرة هي أكثر ما كتبت حتى عرفت بها - ثم أكثر من الكتابة للإذاعة حتى عرفت بها أكثر مما عرفت بالقصة القصيرة - غير أن النقلة إلى هذا التنقل بين المجالات المختلفة للكتابة هو طبيعة الموضوع التي لو وضعت أنها هي التي تفرض الإطار الفني - وإذا كانت الإذاعة قد اجتذبت سنوات فسرعة التي تتميز بها في تقديم العمل الفني ثم لسة انتشارها فقد ظلت أكتب خلال هذه السنوات قصصا قصيرة كلها فرفض الموضوع نفسه - وعندما انقطعت عن الكتابة للإذاعة في سنة ١٩٧٦ لم أعد إلى القصة القصيرة -

كما يجعل الرباط بين الموضوعين صلبة . وأنا الآن منشغل بكتابة الرواية والمسرحية والتجديده التليفزيونية . ولكن هذا لا يعني اني هجرت القصة القصيرة بقدر ما يعني ان الموضوعات التي تنطلي الآن تصلح لهذه الأطر ولا تصلح لإطار القصة القصيرة

١٣ - لري أن القصة الادبية اللذين حققت مصر فيها تطورا له ووجه هما الشعر والقصة القصيرة . ويرجع هذا إلى ما يتحقق فيها من دابة الفنان على عكس

القنود الادبية الأخرى التي تسم - أو ينبغي لها أن تسم - بقدر أكبر من الموضوعية . وبما أن تطورا في مصر ككتابات منفردة أسرع إيقاعا وأصبح انجاسا من تطورا كمجتمع . فليست أشك في أن مستقبل القصة القصيرة ومستقبل الشعر سيكون أكثر ازدهارا وأنشج ثروة . والرصد السريع لما حققه الكتاب الشباب الآن في هذين القنود يوضح أنهم يتقدمون بها خطوات عما حققه جيلنا من الكتاب أكثر مما يفعل كتاب الرواية والمسرحية

- ٣ -

لقد ارتبطت منذ ذلك التاريخ روحياً بحلقة (الآداب) . وعلى الرغم من تعدد المجلات والمجالات المكافآت ظلت أشرقيها . وفي هذا المقام نشرت في آخر قصتي قصيرتي كتبها . ولما (سبل من الرماد) و (صعكتان)

- ٤ -

عندما كتبت قصتي الأولى (الوكر) اعتلأت بإحساس أكيد بأن القصة القصيرة هي اللون الأدبي الأقرب إلى نفسي . والذي من خلاله أستطيع أن أضح من كل الآراء التي أريد طرحها في تلك الفترة الحسنة من تاريخ العراق السياسي

ولم أكن معزلاً عما يحدث . بل كنت في المقسم من الأحداث . وعلى الرغم من أنني لم أكن متحمساً حزبياً في تلك الفترة . فإني أحسست بقداحة ما يحدث من قمع ومصادرة للحريات واعتقالات ومظاهرات وسفوف من النظام . ألغول هذا دون أن أتجهج بشجاعة ما . فقد لجأت إلى التزير . ونشرت قصة أخرى بعنوان (الصوت العظيم) . تحدثت فيها عن قائد يتحدث عن إصراره على عروحه معركة مع خصومه حتى النهاية ومها كانت النتائج . وكنت أرمز بهذا القائد إلى القوى الوطنية العراقية التي ظالمت وضعت ثم جاء من يطلب الحكم ويحاول إذلالها وإسعادها ونشرها مناصلياً

وظلت هذه المسألة موضوعاً لعدد كبير من قصص القصيرة التي راسلت كتابها دون انقطاع . وفي فترة وأخرى - كل عام أو عامين تقريباً - كنت أجمع القصص في كتاب

أصدرت (الظل في الرأس) في عام ١٩٦٨ . (ووجه من رحلة التعب) في عام ١٩٦٩ . (واللوسم الأخرى) في عام ١٩٧٠ . ولما أخذت هذه المجموع . مضافاً إليها المجموعة الأولى (السيف والسيف) . مشكلة لمجموعة واحدة . لأنها وبدء هم سياسي وفكري وهي واحدة . وأحب هنا أن أقول عند هذا الأمر لأريده وصريحاً

- ٥ -

على الرغم من أنني وجدت نفسي أكتب القصة القصيرة تلقائياً كما أسلفت . لم يمر ثمانية سنين . بل خضعت عندى للضباب الدخاني والصبر جداً سألت نفسي سؤالا بسيطاً . لماذا أكتب القصة القصيرة ؟ وكيف يجب أن أكتبها ؟ وأي شيء أريد أن أحققه من وراء كتابها ؟

وقد انتهت إلى جملة من الأفكار للفتة لي . أهمها

١ - أنني أكتب القصة لأطرح من خلالها مواقف سياسي والاجتماعي . أي أنني أكتب ذو قصة . وأن وسيلتي للتأجعة في التعبير عما هي هذا التي الصاعد . القصة القصيرة

٢ - إذا أردت أن أكون كاتباً متميزاً له صوته المنعز فهذا الأمر يتطلب مني أن أضع جانباً كل التجارب القصصية التي أصعبت بها . وسهرت بلفها والتيها وموضوعاتها . لاني إن لم أفعل ذلك سأقع في مأرق تقليد هذه القصص . وأندائه

عبد الرحمن مجيد الربيعي

إن أحدث من تجربتي في كتابة القصة القصيرة يجعلني أستهة بداياتي الكتابية بشكل عام وليس في القصة القصيرة فقط . تاريخياً ترجع علاقتي بالكتابة إلى أعوام الدراسة الابتدائية . حيث كنت مشغولاً بدرسي الكثير من الأفكار التي تظور لي دهر . وأحبها احلام بعممة . أو خليط من المواقف والظلمات والفرق هذا بالإضافة إلى ممارستي للفن الذي ظننت أنني أصليح كونه . ولقيت سائقاً لي كل حيائي . الا وهو فن الرسم . الذي أحمل فيه شهادتي المتخصصة . والذي تمارست تدريسه عدة سنوات قبل أن ألغول إلى بغداد نهائياً في عام ١٩٦٣ لأحترف العمل الصحفي وأبدأ الكتابة المتواصلة

يومئذ لم أكن قد نشرت أية قصة . ولكني كنت قد نشرت بعض المواقف . وكذبت عدداً من القصائد النثرية في مجلة (شعر) التي كانت تصدر في بيروت والتذكر ان ذلك كان في العذدين ٢٣ . ٢٤ من المجلد المذكور . ومازالت لدى ديوانك محفوظان . احدهما يحمل اسم . شهريار يجر حائناً . والثاني بعنوان «زهور الغابة الأسنة» . وقد فكرت جداً في نشرهما في عام ١٩٧٩ عندما كنت أعمل في بيروت ولكني وجدت ان الأمر جاء متأخراً جداً . على الرغم من وثوق من أن هذه القصائد تحفظ بالكثير من الحرارة والحمج . لأني سكبتها من قلبي . وفي كل لحظات حياتي بأساً وقناعة . ألا وهي فترة السنينات . فترة الطموح والتشرد السعيق

- ٢ -

من قصائد النثر والمواقف والمقالات إلى القصة القصيرة . هكذا أخذت أقرب بتزدة ودون أن أعطط لذلك . وقد وجدت حتى قصائدي النثرية ذات محور قصصي . فهناك أشخاص وأفعال وحزاز ومواقف جغرافية ومرحلة تاريخية . الخ وفي احد أيام عام ١٩٦٣ كتبت قصتي الأولى التي أسميتها بـ (الوكر) . ولم أعرضها على أحد من أصحابي لأخذ رأيهم فيها . بل دسها في الظروف وسجلت عليها عنوان محج (الآداب) اللبنانية . التي كانت يومئذ في أوج ازدهارها . وكان مهني طموح الكاتب العربي أن ينشر فيها . وفودعت الظروف صندوق البريد وبعد شهرين رأيت (الوكر) على صفحات الآداب . وقد تحدثت عن هذه الفترة في روايتي (الوكر) ^(١) . التي تحمل اسم نفسي تلك القصة التي لا أدرى لماذا لم أدرجها ضمن مجموعتي القصصية . وكان من المناسب أن أضمها إلى قصص مجموعتي الأولى (السيف والسيف) التي صدرت في عام ١٩٦٦

يتكون كتاباتي متنية إلى السائد والمألوف ، ويتكون نسخة مزورة . وسطراً على جهود الآخرين . وقد حاولت ذلك مع إيمان بأن المسألة ليست سهلة مطلقاً . وأني لم أكن مهياً تماماً لثل هذه المهمة التي تحتاج إلى ذخيرة كبيرة من التجارب والقراءة والاطلاع والممارسة ، ولكن تلهم أن هذه الحقيقة كانت نصب عيني . ومع هذا فإني لم أسلم من تأثير الأدب الوجودي الذي كان شائعاً في السبعينات وأذكر أنني قد أعدت قراءة قصص ستروجر وكامو عدة مرات .

هل أقول إنه من حسن حظي أنني لم أندس في الأدب دراسة أكاديمية . ولم أخصص فيه ؟

نعم ، لقد قلت هذا ذات مرة في موضوع لي لعمته في ندوة (الكتابة القصصية عند الأدباء العرب الشبان) التي عقدها اتحاد الكتاب التونسيين في عام ١٩٧٧ . وكان نصي مائلته على وجه التحديد مائيل

(لم أصبح في دراسة اللغة . وماذا قال فلان عن فلان . إلى آخر هذه الأمور التي تصبح فيها مناهج لتدريس الأدب العربي عندنا . مما يؤدي إلى تحجر الخلق في الأخير . بدلاً من أن ننسجده رفاقاً وطروفاً ما)^{١٦}

لذا فإن لغتي جاءت طفيفة . غير عاتلة . فلما أتت في استعمال المفردات التي أرتاح إليها . واستعملتها دون أن أراجع أي قاموس . وأزكيا بلطاع شعري . ظلت أركن إليه منذ أن كنت أكتب قصيدة التثر . ولم أعمل عنه أبداً . خصوصاً في قصص القصيرة

كما أن دراستي للرسم التي جاءت على مرحلتين . ودراسي لثلاث الأعمال التي تنتمي إلى مدارس وعصور مختلفة . في المعارض التي كانت تقام في بلدنا . أو في المكتب التي كان يعملها إيليا أساتذتنا . أو من خلال زياراتي للمتاحف المعروفة في موسكو ولندن وباريس وروما وميلانو وأثينا والقاهرة . ووقوفي للتأمل أمام التحليل والملاحظات . إن هذا الأمر قد شجعت على محاولة القيام بتجارب من مدارس الرسم على القصص . وقد نجحت ذلك في مجاميع الأربع الأولى . ثم عدت إليه في بعض قصص مجموعة لاحقة لي هي (الحيلول)^{١٧} . ونجحت هذا بشكل واضح أيضاً في عدد من رواياتي . مثل (الوشم) . و (الأسيار) . والثانية تنوير حول طفلة يتوسون الرسم أيضاً . أي أنني أخذت من الرسم فيما على جاني الموضوع والتعبية

٣ - إن الباري بالضرر كاد أن يحول عدداً من قصصني إلى قصائد . وكنت أستخدم - بالإضافة إلى اللغة الشعرية - بمقاطع شعرية أفسها في مسار القصص لتنعيمها المنوعة في الإيقاع . وكذلك لإضفاء بعض الأحداث لما أضيفه بالتدريج في مجموعتي الأولى لثقل ذلك بوجه خاص في قصتي (السيف والسيف) التي تحمل المجموعة اسمها . وقد عدت إلى ذلك في قصة لي كتبها في مجموعتي (ذاكرة المدينة) . تحمل اسم (المدي) . والفرق أن (المدي) ذات دلالة سياسية واضحة . وقد كتبت في مرحلة لاحقة . عن فترة الاحتلال البريطاني للعراق .

وأحب أن أذكر هنا أن أحد الأصدقاء القدامى قد علق على آخر قصصني في روما : دليل من الرماد . وضحكتان . لا تالا : إنها قصيدتان .

هل يفس هذا الرأي إلى جانبها أم هو صدفاً ؟ وهل هو استبان للقصص أن تكون قصيدة ؟ هذان سؤالان أثرت الرد الجارم عليهما . على الرغم من أنني مفتيح بأن القصص القصيرة يجب أن يكون لها وقع القصيدة . وكذلك إيقاعها . وأن التزنية المفرطة قد تثقل القصص وتأنق عليها

٤ - وبالإضافة إلى الرسم والشعر فعدت من المسرح ومن السيناريو السينائي كذلك . وفي المسرح كانت لي قراءات مصدقة . وأذكر أن سلسلة (مسرحيات عادية) . التي كانت تصل إلينا من القاهرة . قد ساعدت على إشباع شغلي بقراءة هذه المسرحيات التي كان أدبنا العربي يعاني من الجذب فيها على مستوى التأليف ومستوى الترجمة أيضاً . ولم تكن الأسماء للمسرحية العربية الطليعية قد بدأت تتبلور يومئذ

٥ - هناك عامل مريب . لم يستطع أحد من نقاد قصصني أن يشتبهه . وهو أنني قد جمعت بعض المؤثرات من قراءاتي النجدة . ولكن يبدو لي - وهذا من حسن حظي - أنني قد أخذت الجيد من هذه المؤثرات في بولتي . ولذا لم يسجل علي تأثر مباشر بهذا الكاتب أو ذاك . وحتى لو حدث ذلك مع الهدييات فإني أراه أمراً مشروعاً . ولكنه لم يحدث

- ٦ -

منذ أن بدأت الكتابة حتى يومنا الحاضر . لم أنقطع عن متابعة التجارب الجديدة في القصص العربية القصيرة . فلما أتتنيها لا من أجل أن ألبس بها فقط . ولكن من أجل أن أعرف إلى أين يتجه تفكير كتاب القصص العرب الشبان بوجه خاص . وماذا يريدون على وجه البقية . وأين نقاط الالتقاء بيننا

وأعتقد أن فترة السبعينات هي أهم فترة في تاريخ القصص القصيرة العربية . فبعدما لم نجد لقراً قصصاً مهمة . حتى أنني فطنت إحساناً لقراءة ما يشر في السنوات الأخيرة . فقد اكتشفت فيه سرعة وضخام في الموهبة

حتى الأسماء المعروفة التي أغت هذا الفن . لا تعمل جديدها أي إضافة . وأغلبه يظل خطوة إلى الوراء . إن لم نفل عطلات

يوسف إدريس الذي كنا نعد نموذجاً مطبقاً في القصص العربية القصيرة . وهو حقاً كذلك في مجاميعه « مسروق المحسن » . و « لغة الآي آي » . و « بيت من لحم » . نشر في السنوات الأخيرة قصصاً بعضها قرأته على صفحات (المدونة) القطرية . وكان يؤدي لو لم ينشرها

لنفس الشيء يقال عن بعض الأسماء الشابة في مصر وغيرها من البلدان العربية . كسوزيا والعراق والمغرب . فكل جديدها تكوّن وجوداً للوراء

ويبدو لي - بحول عن البحث عن كل الأسباب - أن الكتاب العربي . ويعلق به القاري أيضاً . لم يعرفا التعامل مع القصص القصيرة بصرامة فترة الخمسينات والستينات وسبعينيات . وأن هناك شيئاً من الاستغفالات في هذا الفن . في حين تحولت المجدبة إلى الرواية . التي بدأت لقراً لها أمهالاً مهمة وذات شأن هذا مع العلم بأن كتابة الرواية أيضاً أصبحت نوعاً من « الموضة » . لأن العالم يتبع صدى هذا الفن . وأن قلب « روائ » أشد تأثيراً وأكثر لظلاً من قلب كاتب قصص قصيرة

على أنه حال فإن هذا الأمر مرده أيضاً إلى أدوار النشر والكتاب في مرحلة من المراحل . فل زيارتي الأخيرة بجامعة السوربون الجديدة أخبرني عدد من المستشرقين أن القاري الفرنسي لا يقبل على قراءة القصص القصيرة . وأن أكبر كاتب قصة قصيرة في فرنسا لا يجد ناشراً مجموعته . والأمر يختلف بالنسبة إلى العالم الأنكلوسكسوني

ما أريد أن أقوله هو أن القصص القصيرة العربية في عصرنا اليوم . وربما تعود إليها الحياة بالتدريج صيغ جديدة للاهتمام بها كتابة ونظراً في وطن العربي الذي للمفردات الكثيرة .

- ٧ -

بعد نشر مجموعتي الأربع الأوليات كتبت روايتي الأولى (الوشم) . التي ظهرت طبعها الأولى في عام ١٩٧٢ . ومنذ ذلك التاريخ حتى يومنا هذا صرت أمارس كتابة هذين النوعين معاً . بالإضافة إلى المتطلبات النقدية للأعمال الجديدة في القصص القصيرة والرواية .

وقد أصبحت كتابة القصص القصيرة لا غروابي إلا في مرحلة النضج التي تعقب انتهائي من كتابة عمل روائي جديد . على الرغم من أنني أكون أكثر إيساعاً وهندواً عندما أكتب الرواية وأعابش أساطينها وشخصياتها بدوياً فادراً ما أكون عليه . وهذا يجد لمدة شهر .

أما عندما أكتب القصة القصيرة فإني أكون مشغولاً ومتعللاً ومتعللاً . نصبر على الأحداث فترة من الوقت ، وقد أنساها أو أنساها ، ثم نبقى هكذا فجأة . فاجلس وراء الطاولة ولا أهدأ إلا وقد سطرت القصة كلها . من أول كلمة فيها حتى الكلمة الأخيرة

بعد ذلك اصعها جانباً لأسبغ . ثم أعود إليها وأبدأ قراءتها بتدريج . وأتأكد حينئذ أنني أفكر عملاً كأنه ليس عملاً مطلقاً . ثم أشرع في المحدث والإضافة والتغيير على نفس المسودة . وعندما أفرغ من ذلك أشرع في ليصها لأبعث بها إلى النشر وفي حالات نادرة قد أعود إلى القصة مرات قبل أن أبعث بها إلى النشر

بعض من عائلتي أن تعرض مخطوطات قصص القصيرة على أحد . منها كانت تسمى كبيرة في آرائه . لأنني أرى أن في رأيي سيورده لن يقدم أو يورج . بدائي مطارد بماجيس اسمه . القناعة . وهذا المايجيس لا يخضع لشروط . وأستطيع أن أشبه موهب هذا بالعشاش الذي يعرف كمية الماء التي ترويه . هكذا أنا . إذا ما شعرت بأنني مرنو ولأنني ما كتبه . فإني أرسله إلى النشر . أما الأصداة فأنشأها شان آخر

ولكن هذا الأمر لا يفلح مع الرواية التي قد أعرضها على أكثر من صديق من التي بهم . وأنصت إلى آرائهم فيها دون أن أعلق عليها . على أن هذا لا يعني أن هذه الآراء تدفعني إلى إعادة كتابة الرواية أو إجراء أي تغيير فيها . ولكنه مجرد فضول لمعرفة أصداة حول يبدل فيه الموهبه جهد شهر أو شهرين

- ٨ -

في القصة القصيرة . وكذلك في الرواية . تنحلي أسئلة مهمة وهي : هل هي من هوية مستقلة ومنجزة لإبداعها العربي فيها . لقد كنا دوماً نلجأ إلى تقليد القصة الأوروبية والأخذ بمقوماتها وتقليداتها على مواضيع تقليدية وإذا كان الأمر كذلك فما البدايات فإنه اليوم ليس كذلك . ومخصوصاً بعد أن قطعت القصة العربية أنشواها بعيدة في عصرها الزماني وكثرت فيها الأسماء وكثر النتاج المنشور منها . سواء أكان ذلك في كتب أو مجلات وصحف

لقد ترجمت أعمال قصصية عربية عدة إلى لغات أجنبية . ولكنها لم تلتفت أنظار النقاد والقراء هناك . وأعتقد أن سبب ذلك ليس في النقاد والقراء أولئك . ولكن في أعمالنا نحن . لماذا لا يحدث نفس الأمر مع القصص المترجمة من أعمال بعض الكتاب الأمازيغة أو أمريكا اللاتينية ؟

أعتقد أن السبب يكمن في أن كتاب هذه البلدان قد اتفادوا من بينهم وقرائهم الشيء ونارهم . ولم يصحروا أمامهم أعمال بعض الكتاب الأوروبيين والأمريكيين من أجل تقليدها . لأنهم إن فعلوا ذلك سيكون الموضوع على طريقة (بصاغت ردت إلينا)

وهذا امر بات يتركه الكتاب العرب . وإن جاء إبداعهم هذا متأخراً . فقد حاولوا أن يفسروا من جملة من المصطلحات التراثية والخطية . من أجل أن تكون قصصهم ذات عمر . وأذكر مثلاً رواية نجيب محفوظ (الحرابي) . التي أعدها أنا شخصياً أهم رواية عربية كتبت حتى الآن لهذه الأسباب . وكذلك بعض قصص زكريا تاجر التي انتقلت من أسلوب الحكاية والخرافة والواقع الخاد . وأبداً بعض أعمال جمال البساطي . وإن كانت تقليدية في الرواية أكثر منها في القصة القصيرة

إننا نستطيع أن نعتمد في تصنيفنا القصصية من القاتل والصور والبهيمة والزعرقة والحكايات الشعبية والمواد وغيرها من المقومات . دون أن نلجأ وراء الآخرين في تقليد نماذجهم

لقد نشرت عشرات القصص العربية التي ظلت الآن رروب عربية وثقافي ماثرة وكافكا . ولكنها طويت . وكذلك الأمر بالنسبة إلى عشرات الروايات

المجينة التي اعتد أقرأها لدى المقاريء العرب . الذي يعاني من الحرمان والكين الفكرية والجنسي . فطفاً أعمالاً عظيمة لأن كتابها لم ينفذوا عن أوروبا وعن الشرق الذي عمل فيها وهو لا يفكر إلا فيما بين سائر . ولم ينتبه هؤلاء القراء . بل يهتفون للنقاد إلى القدر الفكري في هذه الأعمال . ولم يسلطوا أنفسهم : لماذا لم يجر الأبناء بها حتى بعد أن ترجمت لعدد من اللغات الحية ؟

ولاكن أكثر دقة وأسم الأشياء بأسمائها . إذا ما قيمة رواية مثل (موسم الهجرة إلى الشمال) لو قرأها نالغ غربي أو قاري غربي ؟

لا أريد أن أقصو على أحد . ولكن هذا هو الحال . ومن هنا فإن جهود بعض الكتاب العرب الحادة ستلحق حتماً في كتابة أعمال قادرة على أن تعرض حضورها على العالم

- ٩ -

عندما ظهرت (السيف والسيف) في طبعها الأول في عام ١٩٩٦ . كانت لحظة مرحلة المسببات في العراق . وقد بدأ يلرخ للقصة العراقية المسيحية بصور هذه المجموعة . وهي لم تمر مروراً عابراً بل إنها - في إطار تلك الفترة المضطلة من تاريخ العراق السياسي - قد أصبحت موضوعاً يومياً للكتابات الصحفية وأعمال الكثير من الأقوال التي لبثت بها في مقالات وكتب

ولكن هذه المقالات لم تكن كلها معها . بل كان لسمها بعداً ومع ذلك فقد كنت مفتحة كل الاقتراح بمحاوئي . ومن ثم فإني لم أطرب للمذبح أو أنفعل أمام المذبحات . وبدأت أطور هذه القصص التي اختيرتها لبثت لأفكار قصصية أخرى كتبها لاحقاً ونشرها في مجاميعي التي وصل عددها إلى ثمان حتى الآن . بالإضافة إلى خمس روايات

كان نموذج القصة الخمسية هو السائد يوم بدأنا الكتابة . وهي قصة تستند معظم قائلوها من شبيكويف بشكل رئيسي عند أمد كتابا . أو من مكسيم جوركبي عند البعض الآخر . أما بالنسبة إلى شخصياً فقد قرأت مجدية كل مؤروث القصة العراقية . الذي يبدأ منذ عام ١٩١٩ . عندما صدرت (الرواية الإيقاعية) لسليمان فيضي . وقد أصبحت بعض التجارب التي قدمها دنون أيوب . وعبد الحق فاضل . ومحمود السيد . ومهدي عيسى الصفر . وعبد الله ليازي . وعبد الملك حدي . وغيرهم . ولكنني أعتقد أن هذه التجارب لم تطرح نفسها بمثل الحدة التي طرحت بها أعمال الشيبب

وإذا كان أحد القصاصين المصريين الشبان قد صرخ يوماً قائلاً : (نحن جيل بلا أسئلة) . فإن هذا ينطبق علينا أيضاً . وإذا أوجعت الاعتماد عن التعميم فإني أحدث عن نفسي في هذا الأمر وأقول : إني لم أجد في أي من هذه الأعمال ما يستطيع أن يجعله متعلقاً للواصل والتطوير . لقد كانوا يتحدثون عن مواضيع لم تعد صالحة حيث استجد غيرها . وبطلانهم من مفاهيم قديمة لم يعد يؤمن بها أو مركب إليها ونحن نعرف بحاروب جديدة عربية وعالمية . كانت محرومة علينا . ثم بدأت غلماً مكشيتاً في أثر الانفتاح الذي رافق السنوات الأولى لثورة بحوز (بوليو) عام ١٩٥٨ . التي أنهت النظام الملكي . الذي قارع الجميع من أجل إسقاطه وجدنا أنفسنا طرفاً آخر فكان أن ملكناه . ولم يكن معنا أي دليل . وأصبحت مهمتنا شاقة في اكتشاف المواقع وتحديد المسارات

لقد كنا جيلاً بلا أسئلة ولا أدلة . ولكننا - برغم هذا - لم نضع . بل وجدنا طريقنا . وواصلنا الكتابة . حتى أصبح جيل المسببات بمثل عبادته وفورة عطائه أقوى تيار عرفه الأدب العربي الحديث

لقد نشرت عشرات الكتب لعشرات الأسماء . وكثرت التجمعات والمحاولات والمثجرات . ولكنها كلها قد أعطت الظل . ومدت جذورها لتنتج ضمن المد

القوى الموحدة الذي حدث - لأول مرة - في الأدب العربي ، ألا وهو مد
السياسات ، وكانت مصر يومئذ تشكل أكبر بؤرة للثورة العربية : مجلات ، كتب
مترجمة وموضوعة ، سلاسل ، ندوات ... الخ

حتى الانكسار السياسي العربي الكبير في عام ١٩٦٧ في يوليو (حزيران) لم
يوقف لنا بل جعل المكاتب يزحفون إيماناً بديمومة الكلمة وألميتها لتجاوز التكتة
والانكسار

- ١٠ -

إن تلك المهمة لم تخلت ، وتعب من تعب ، وتعب من التعب ،
ولكن في نفس الوقت بل من بل .

وهذا أمر أصعب ووثقاً ، فليس من المفروض أن يبق كل الأسماء ، ول
الرحلات للقصبة تكون لكل فرد للفرصة التي يتركها بعد أن يستندها بعض
الآخرين .

- ١١ -

إن الكتابة بالنسبة إلى هي الميراث الوحيد ، إذ لم يبق في غيرها في هذا الزمن
الذي . إنها إلى الذي لن أنسى ، والذي يبدو أنه لم يفكر في حياته يوماً . وعلى
أية حال فإن أفضل النتائج ، ولن أبحث عن كل الحصاد ، لئلا في العمر منق
من الوقت .

هو القرن لتوافق مع ذاتي .. وأنه الأكثر قدرة من غيره على استواء العالم
والإنسان .

٢ - عندما عرفت قرائني في الكتب الأدبية وجدتني أظلم المألوف عند
الأدب القصص .. وترسب في إحساس بأن القصة القصيرة ، رغم سبق
حزنها للكتاب بمكانة أن في جرسيل رؤية متكاملة للحياة والإنسان والجميع من
خلال جزئية محدودة .. مادام الفنان متمكناً وقادراً على أن يربط هذه الجزئية
للقدرة بكلية الوضع الإنساني الذي يريد أن يوصي إليه القارئ أو المستمع .

عرفت هذا من الحاج الذي قرأنا مترجمة لكبار أقطاب هذا الفن . ومن
الحاج الجديدة للزفة في أدب العربي

ووجدت أن ما يبرز في ذاتي من مشاعر وعواطف واستخدام وطموحات حول
حاضر والجميع والوطن والإنسان . لن أستطيع التعبير عنه بصديق وتوافق مع ذاتي
إلا من خلال معجز القصة القصيرة بالذات . رغم أنني عندما كنت في الرابعة
عشرة من عمري كتبت رواية بعنوان « بين أحضان السعادة والنداء » أصدرتها دار
جدة ، الفلق ، بسراج وفتح طبعات طبعها حسب التقييم . تشجيعاً من الناس لما
اعطوهه موهبة عندى .

وكتبت بعض القصص القصيرة وكنت أقرأها هل أضعاف من طلبة المدارس
التجوية والأدب .. ولكن كنت أعتقد المندوق الخيال لهذا الفن أو النقاد يحمي
نوضح .. ولم يكن موجوداً في بيتي .. ثم طمرت وأرسلت بعض هذه القصص
إلى مجلة « القصة » التي كانت تصدر من دار « النداء » ووجدت في يدي المهر رداً
مشجعاً . ونشرت في مجلة « الصباح » قصة من تأليفي وصفها بأنها مترجمة . وكان
اسمها « الأحبيب » . وكأنما استكثرت على أن أكون مؤلفاً . رغم أن المجلة المذكورة
كانت تخصص في بعض الأوقات الأدبية لأحزنها بمخاطبتها وأنا في الصعيد خلال
أوائل سنوات الخمسينيات ..

ثم كتب إلى الصديق الأديب محمد الحصري عبد الحميد - أديب ملوى الأشهر
وكانت مجلة « الصباح » تصدر ملاحق صغيرة للقصص لما كان يحرر أيضاً أرواحها
الأدبية - كتب إلى يمني على أن أرسل قصص مجلة جديدة سوف يصدرها الأديب
صبي الحبار باسم « قصص » .. وفعلنا أعطت بتعبئة الصديق وبعثت بعض
قصص إلى الأستاذ صبي الحبار . ولوجت في أول عدد صدر من هذه المجلة
ياخضر بخاطبي بقوله : « مرحى بك من عضو جديد في أسرة المجلة .. أسلوئك جيد
ويمكنك رغم صغر سنك .. مستشر من زناجلك أجوده » .

ونشرت في المجلة لملا الكثير من قصصي .. وكانت هذه المجلة هي البداية لتأنيق
هذه الأسماء الفلامية في سماء حياتنا الأدبية : صبرى محمد موسى ، أحمد هجيت ،
د . إبراهيم حسانة ، خالي شكرى - محمد الحصري عبد الحميد .. ولست أدري
لماذا لم يواصل الأستاذ كمال موسى القاصي وكنا نترفع له مستقبلاً مرموقاً في فن
القصة القصيرة .

عبدالعال الحامصي

١ - لقد بدأت هواية القراءة عندي في مرحلة مبكرة من حياتي .. وأنا أصغر
هذا القراءة في الأدب . ليس مجرد تعلم القراءة - في الخامسة من عمري تقريباً - فقد
كنت أعبر في بيئة جافة قاحلة من مسرات الطفولة . ولم أكن أجد لظفوتي
وبهاضي بعد ذلك أية مسارب لمضاهي وعواطف وإعجابي ، غير القراءة والقيام كل
ما يقع في يدي من كتب المطالعة وأوراق الصحف والمجلات . بجانب القرن
الكريم .. وكتب السيرة النبوية وكتب اللغة الفصحى . والأوراد الدينية وهي
الكتب التي كانت تخص والدي رحمه الله ..

ومن خلال عني في كتب أمي الأكبر وجدت أجزاء أثق لذة ولبقة وكتاب
« المتصعب من أدب العرب » الذي كان يوزع على طلبة المدارس أبنائها والروايات
التي كانت توزعها وزارة المعارف المصرية على طلبتها مثل « فارس بن حمدان » و
« أبو الفوارس صخرة » و « الأمام » و « المهلهل » وغيرها بجانب روايات الجيب .
وكان هذه السلسلة تأثيرها الكبير في تنمية شغف هذا القرن من الأدب ، وأغنى به
الأدب : القصص .. فقد كانت هي تدعبل إليه ، وتطافرت معها بعد ذلك
سلسلة روايات الخلال التي ابتدأت بروايات تاريخ الإسلام لجورجي زيدان .. ثم
جاءت سلسلة « كتب للجميع » وكذلك « قصص للجميع » ثم « كتابي » وصفحات
البلاغ والنصري وصورت الأمة والنداء . وكل هذا تمكنتي - بعد المظبوطي
والزيات والرائحي وطه حسين والطاوي - الذين قرأتهم في مكتبة ولادة المطهراني
بسوهاج - أن أقتل بتميز وعمود كامل وعبد الرحمن الحنيسي وسعد مكاوي
وعبد الحميد جودة السحار وإبراهيم الروشاني ويوسف جوهر وأمين يوسف حبيب
وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوي ونحسان عبد القدوس . وبعد ذلك
من خلال الصفحات الأدبية عرفت يوسف إدريس وصالح حافظ ومحمد يسرى
أحمد و عبد الرحمن طهيمي وثروت أباظة . واعتطفت عطران هذه السيرة
بكتابات زكي مبارك وسلامة موسى ومحمد سعيد الفريدي وأحمد أمين والفارسي
ومحمد طه الشوباشي ويحيى حقي وتوفيق الحكيم ومحمد القاسبي وغيرهم من أجيال
مختلفة . وكل هذه الكتابات ساهمت في تكويني فتدريج إلى التعبير الأدبي في
بشكل عام . ولكن لم أقتد وسط القراءة المتنوعة إحساساً بأن الأدب القصص

ثم توقفت هذه المرحلة للمرة . ولم يعد في ثلاثة أطل بها وتصبب الإحساس بالإحباط في ترقى

ثم جاءت المسببات بكل ما القرن بها من حيوية ومشاط .. ومن خلال ما كانت تجسم به الحقل الأدبي والمناخ من جدل وحول ومصارف وتوق إلى الإضافة والتطوير .. من خلال كل هذا - وكنت قد تركت الصعيد لأعيش في القاهرة وأشركت بعالية في أنشطتها الثقافية - تحدد غاما إصراري على أن أكون كاتباً قصصياً .. حريصاً في ذات الوقت على ألا أكون مجرد راقم خبر بين كتابها ..

خلال هذه المرحلة وجدت نفسي قصاصاً .. بل لتلني تجاهلت محاولات السابقة واحترت نفسي من كتاب هذه الفترة الذين تلاقت عتوان مع عتوانهم عطاء ولجويها .

٣ - بالأكيد قرأت كل ما أتيح لي من كتب ودراسات ومقالات حول هذا الفن وطرائق كتابته وما كتب من تلك حوله تطبيقاً وتظييراً .. ولقد يكون هذا الذي قرأته قد أفادني في عملية الممارسة بطريق غير مباشر .. ولكني أعتقد أن الذي حول عني في تكوين القصص هو العلاج القصصية الجيدة التي كاح له قرأتها والتي تتلاق مع خصائص موهبه المتطورة والمتشجوة والمفردة - سطح التعليم إذا كانت نافذة واحدة أن ترشد كاتباً أو تصنع دارساً متخصصاً ولكنها - وحدها - لا تخلق كاتباً .. نعم . إن القراءة في كيفية كتابة القصة أو في النقد الذي يعلق بها إشارات شبه نخب الممارات . ولكنها لا تصنع القصص أصلاً .

٤ - الخلفية التي بدأت الممارسة الأدبية بكتابه الحواضر والآراء في مرحلة البداية ثم بدأت التجربة القصصية بكتابه رواية في نهاية الأربعينات وكنت في الرابعة عشر من عمري ولقد سبق أن أشرت إلى هذا في الإجابة عن سؤال سابق ولكن عندما بدأت - بتأثير الثقافة والأحداث الاجتماعية والسياسية قبل ثورة يوليو وبعد قيامها - أشركت فيها بحدث في الحياة حول تورعت كتابي بين المقال السياسي والرأي الأدبي في الصحف والمجلات التي كنت أرسلها هاوما .. وعندما اشتعلت بالصحافة تورعت اهتمامي في مجال الكتابة .. ولكني كنت حريصاً على أن تكون القصة القصيرة هي عتق الأول وهي الأوسع

لقد كنت واحياً بأن ما أكتبه في مقالات أخرى هو وليد الطموح بالأ أكون هابراً في الأمكنة التي عملت بها وأن كاح لي الفرصة للإسهام في الحياة الأدبية بالمشاركة في الندوات وإجراء المقاملات الأدبية والسياسية ومناخه الجديد في عالم الكتب - بتقدم الأسماء الجديدة الموهبة والناشطة القروى لها والتصرف بها .. ولكن القصة القصيرة هي لخصي الأساسية وإن الكتابات الأخرى قد تكون مبريراً عن جوانب مني .. ولكن القصة هي أنا بكل حناظيره . بكل إمكانياته جيدة كانت أو قاصرة .. هي كل ما يبغي لي وما أريد أن أوصله بأقوات هذا الفن من عتسي وهي الأخرى من الحياة .. وإني الذي الذي أحب أن أقوم من خلاله وأن أحاسب بختصه

٥ - أهداف من الفن عموماً هو أن يثرى وجدان الإنسان وأن يشجع عقله من خلال إمكانياته الروحية . وأن يساعده بالإحياء لا بالباشرة على أن يتخذ موقفاً مما يحدث له أو لغيره . أن يعطيه رؤية نصي له ذاته ونصي له الحياة حوله .. وأنا استهدف بالقصة هذا أن يكون القارئ - حتى ولو تعلق الأمر بجزية محدودة - له رؤية تحفره على التعرف بجنب كل ماحر حق وحدث وحرية وشرف في هذا العالم وبالتالي رفض ومقاومة كل ماهر شاله وهابط وظالم في هذا العالم أو في الواقع أمامه

ولكن بشرط أن يتم هذا من خلال أدوات الفن لا بواسطة زعيق الناحية . للتوصل المباشر بحالته .. ولكن الفن لا يعرف غير أدواته .

أما عن شفرة وهل تمثل للفنك وأنت تكتب - فأنا أعتقد أن الكتابة الفنية حالة غتية يحاط فيها القوي الكامن بالقوية الصوفية التي قد تكون مقنة

الخلفية .. ولكنها محكومة بتداعيات اللحظة الفنية استجهاها للزوية ومكان للموقف .. وإياها حالة خاصة ربما يكون الاستغراق فيها والسيطرة على مقتضاها غير قادر على أن يفسح المجال لأي اعتبار آخر غير متطلبات الإبقاء على العملية . خلال حطاتها بكل اعتباراتها للشابكة .. أما غفل القارئ لحظتها فاشك أن يكم وأردا بشكل مباشر في وعي اللحظة ..

الكتابة الفنية عملية معقدة ولقد تكن في حليتها اعتبارات كثيرة ولكني ألتزم في حد ذاتها لا يصح مجالاً لغير أن يكون الكاتب في مواجهة نفسه والإنسان بك الوسائل التي تمكنه من بلورة ما يريد أن يقوله .. أما الآخر فأنا كان أو نال لاعتباره إن لم يكن مستبعداً تماماً إلا أنه ليس سيد الموقف لحظتها !! أما من ، قارئي . فأنا لست من البلاءة حتى لا أقوله طبيعة الظروف التي ينعرك الأدب ه خلافاً في العالم القروي .. وهو عالم يسوده الأمية بكل ما تحببه الكلمة حتى في أوساء الذين أفرح لهم التعليم الجامعي .. بجانب أن عملية تنمية الوعي الثقالي غير واردة بشكل جدي وعلمي في تخطيط مستقبل هذا العالم - إن وجد هذا التخطيط أصلاً - ثم أن هناك عوامل كثيرة من شأنها أن تحد من عملية توسيع مجاله الاهتمام بالثقافة ولعاطيا حيث أصبحت الأجهزة والوسائل تقدم الحائط الد: بصرف الإنسان عن الثقافة المخافة بدلاً من أن تجذبه إليها .. أعرف إذن أن قارأ هو مجموعة الذين يصاطون الأدب بالاحتراف أو بالهواية .. الذين يكتبون أو الذين يرثون في أن يكتبوا كتاباً .. أو الذين لم يكتبوا من أن يكتبوا كتاباً للظروف ما

لغنى القصة التي تنشر في صحيفة سيارة وأتجة فمن تعرف منذ البداية من ه الذين يقرؤون هذه القصة .. إجم الذين ذكرت .. قد قرأ هذه القصة غيرهم و لحظة فراغ أو على نزوحها إلى التسلية وقطع الوقت .. ولكم سيطلون على المامتر وليسوا جزءاً . من عملية التلق للمطبعة والراوية

ولما أطلت القول . هاكم دور النشر .. فلتعطينا إحصائية عن حجم مانورده الروايات أو المجموعات القصصية

٦ - ربما يكون الشغلي بالصحافة قد جاري حد كبير على ما كنت أعتما . وأتوق إليه وهو أن أستغرق بكلي في الاندماج العام في عالم القصة قراءة وكتابة وإذا كانت الصحافة قد أتاحت لي فرص التفتيس عن إمكانيات أدبية لدى ولكن ربما يكون هذا الاشتغال قد عطل أوجد من قدرات القصص في مجي أنه انتب الوقت الذي كان من المفروض أن يخصص بحداظيره للاستغراق في عالم القصة

ولكن إطفاء للحق .. هذا لا يمنع من القول بإلى بطني الخاصة قد أكون كاتباً فعالاً في مجال العطاء القصصى

فالقصة عندي عملية بالغة الصعوبة وهي تستغرف وجدانياً وعقليا وأجدل بالنسبة لما عاشرنا لا أحب الضررة .. إذ لا أكتبها - وهم أنها هي الأكبر - إلا بالحاح وجداني عتيد .. عندما أجد كل حوافر القصص في قد بلغت أوج غردها .. وهذا هو السر في أني لا أكتب بأسهل من حيث الكم . لقد تعيش الفكرة القصصية في داخل عدة شهور وربما سنة أو أكثر حتى تكتمل كل مقوماتها وأجدني غير قادر على التخلص من عنها مما كانت الصلوط الحياتية أو الزمنية أو ظروف العمل .. وكل إنسان يتر ما خلق له كما يقال

وإن كان هذا لا يمنع من القول بأن بعض القصص قد لفتت من كتابتها في زمن قريب جدا من مولد فكرها .. وإن كانت تلك ليست هي القاعدة بالنسبة لتجربتي مع القصة عموماً أما الصحريات فتتمثل في أن متطلبات للمة النشر - العمل - قد ترغمي أحيانا عن الانصراف وعن ما يؤرقني من عمل قصصى لا يجاز ما أكلف به من أعمال صحفية عاجلة .. أو ما يقتضي واجب العمل إنجازها . ومن الصحريات والمعرفات التي أواجهها أنني بطبيعة تكويني إنسان مفروط الحساسية .. فقد تقع بعض أحداث سياسية على المستوى القومي أو العالمي فتعنى وتعنى .. وبدلاً من أن تعمس في القصة التي أكتبها أجدني مبرطاً يزحف على

الإحساس بلا جدوى الكلمة في عالم الغالب والأغلب والأغلب والأغلب
ونفس الشيء يحدث في عندما أجابه بعض التصرفات السيئة من جانب الآخرين
ورغم أني أحاول أن أتجاوز هذا مستهدياً بحرفتي أساساً الظروف التي تصنع الأشياء
السيئة في العالم والإنسان إلا إن الأكتاب عندي يعطل من طائفتي الفنية
والكتابة عندي حالة مزاجية .. قد أكتب وأنا في قمة الحزن لكنني لا أستطيع
الكتابة وأنا أعيش حالة القهر إنسانياً وفنياً .

من الصعوبات التي تواجهني كذلك .. أن مكنتي يقع في دور أرفض بشرع
يمكنه جنون الضمير ليلاً ونهاراً ولا أجد فرصة الاختلاء بنفسى للكتابة إلا
بهدوء .. ولم بعد هناك مكان هادئ أذهب إليه لأكتب فإذا توفرت الإمكانيات
المادية لأرتاد مكان عام .. فإن جو الكتابة لا يتوفر في الأماكن المترددة هذه
الأماكن الآن من الكسبية ، الحدة لا تمنحني تصرفاتهم فرصة التوحد مع الذات
والفلم والورق

هذا بجانب صعوبات عملية: ضرورة اجتلاب القوت والاحتياجات اليومية للبيت
من خلال الطوابير .

وهذا كله يشكل صعوبات لا يمكن الاستهانة بها بالنسبة لشبان يحاول
استخلاص نفسه

ومن الطبيعي لذلك أن يكون هناك بعض الصعوبات المتعلقة بعملية الخلق
التي ذاتها لها من أفضل السبل للوصول .. ولكنها صعوبات يمكن التجزئة
والمداومة من التغلب عليها

٧ - بالتأكيد قد حدث هذا .. ولكنها عملية لا يمكن تجنبها بالتحديد في
معالم أو لسان معينة .. فعملية الملموسة تكسب الأكتاب القصص صورة تكون
جاهزة أحياناً أو مستعدة .. إنها الخبرة وما تستقر في الخواص كحل صوم الخجارات
ونجاره وعقودات قرائه .. ولقد والله الخاصة .. والإمكانيات التي ترتبط من خلال
خبراته وصعوبات الآخرين من المبدعين في هذا الفن .. كما أن الأكتاب لا يندم بالحد
بدايته

ولكن كل هذا لا يمكن أن يجهز في عادات محددة للكتابة ولكن مع هذا
يمكن معرفة بعض سمات الأساسية في الكتابة القصصية وهي أن الفكرة المحررة في
قصص تتلوه من خلال الخيالات التي تُعدها وتكتبها .. وإن الشخصية عندي
لا تبرز معانها من خلال الموصف الثقوي بها وإنما تكتمل معانها من خلال
تجدها في الأحداث والمواقف .

٨ - لم يعد الفن قصة تعبر أو جارية صياغة .. أو مجرد متعة مخامر
وعواطف .. إن الفن الجيد هو الذي يعرف كيف يوفق بين روح الإنسان ومشاعره
الدانية وبين لسانها عصره ووجوده . ولكن كما قلت سابقاً بعقوبة الفن وليس

بمباشرة الداعية .. ولا أعتقد أنني كتبت قصة بدون أن يكون هذا المعنى الذي
تضمنته السؤال ولقد فيها بشكل عام . حتى لو لم تكن السياسة بالشكل المباشر هي
قضية القصة . فأي موقف هابط يدينه اللسان وأي موقف شريف يجده هو سياسة
بشكل عام

٩ - كل قصة لها إمكانياتها الخاصة وفقاً لبيئتها وطبيعتها وخصوصيتها . نعم
قطيعة كل قصة هي التي تعرض بينها الفنية .

ولكن أعتقد أن الحدث والشخصية في قصصها لها عملية متداخلة متكاملة
ولكن أعود إلى القول بأن كل قصة لابد أن تحكم بقوانينها هي وفقاً لطبيعتها
هي

١٠ - هذا يرجع إلى طبيعة كل قصة على حدة .. فلي بعض قصصهم ثم تعبر
الزمن والمكان للحدث .. ولي بعضها الآخر لم يحدث هذا

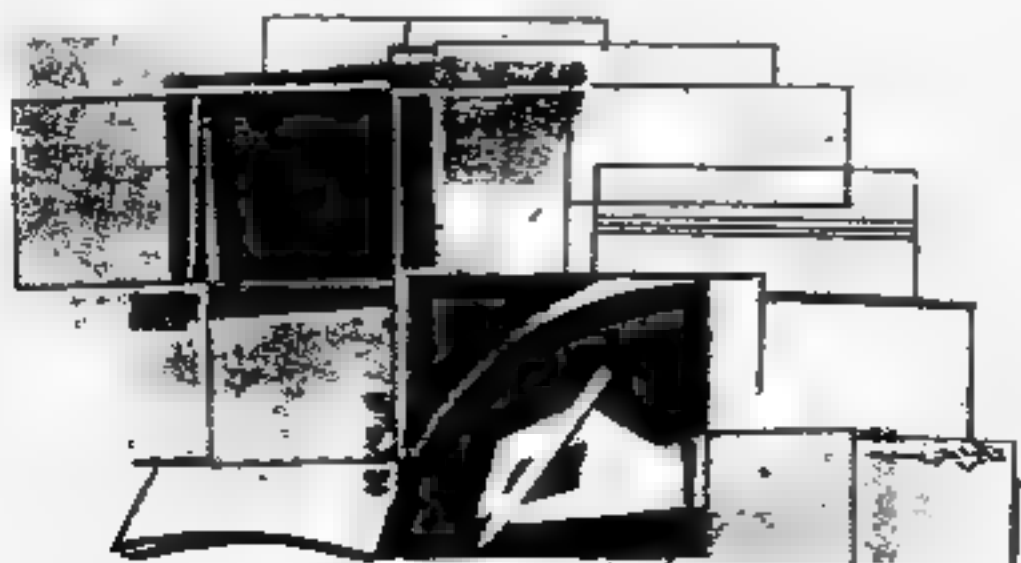
١١ - لا يوجد كاتب حقيق إلا وهو عملية تطور مستمرة متلاحقة . إلا إذا
كان كاتباً محدود الإمكانيات . محجّم القدرات . جامد النظرة . يسير على وتيرة
واحدة . فالحياة حولنا تتغير وبالتالي لابد أن تتطور طرائق الأكتاب للوصول رؤية
عها .. وبالتالي يجب تطويع القصص التي كتبها في مرحلة البداية عن قصص كتب في
مرحلة تالية . كما تختلف هذه عن قصص كتبها في مرحلة حديثة . لقد تزايدت
عبرتي ونجاري ومصادر اتصال بالثقافة والأدب والفكر بجانب متابعة شجرات
بلغها فن القصة القصيرة هنا في العالم العربي وفي الأدب العربي .. كما تطور إدراكي
واسعت رؤية النظر عندي لأشور كثيرة في الحياة وفي الأدب . ولابد أن يتعكس
هذا في ممارستي القصصية على مدى مراحلها المتعاقبة .

وهذا ما فعلت إليه وأبانت عنه بعض الكتابات النقدية حول قصص
ولكن ليس معنى هذا أن كل قصة كتبها كانت بالمعنى أفضل لها من السابقة
عليها .. ولكن التطور لتحديد معانها لنتاج كل مرحلة من حدة بشكل عام
أما كيف أرى نتيجة هذا التطور .. فهذه مسألة تخص النقد وحده .. كل ما
أعرفه أن كل مرحلة من نتاجي تختلف بالتأكيد من مراحل السابقة عليا

١٢ - عملية كتابة القصة عندي انخرت في ذات الوقت مع عملية التعبير
بألوان أخرى

١٣ - أرى أن كل النتائج التي انتهت إليها الفنون الأخرى قد انتمتت على فن
القصة القصيرة بشكل ما .. فهو فن يملك القابلية المطلقة للتطور والامتصاص
والتلازم والإحواء ولكن بدون أن يفقد خصائصه ذاتية وطعم روحه

ولما فإنه منها سمحت وسائل التعبير وأدوات الوصول لأن فن القصة سهل
حياً متوافقاً مع طبيعة الإنسان في ظل أي ظروف نظراً على واقعته وحياته



عبد الغفار مكاوى

١ - من السهل أن أذكر عدداً كبيراً من الكتاب الذين أحببتهم ، سواء من أدبنا أو من الآداب العالمية . وربما سميت بعضهم في النهاية ، على الرغم مما في ذلك من غرور وتظاهر استعطف الله من ذليل . لكنني أحب في البداية أن أصرحك بما قد يفسدك ويذهب لشقادى الأديب يكون بالفطرة أو لا يكون . وإذا لم تكن لديه الرغبة فإن جعل من آلاف الكتب أدبياً . قد يكتسب مهارات شكلية ، وبراعات تقنية ، وقد يفتس من هنا وينقل من هناك ، ويتأثر بها أو يبتلى . وسيكون حرفياً وصاحب أسلوب ، وربما يبدى له الطول ويخضع فيه الجمهور الصليح لكل جديد . ولكنه لن يكون في رأيي أدبياً أصيلاً ، له رسالته ووعده ومشروعه الأصيل . لن يقدرب من فائز النار المقدسة التي يورج فيها المطلق ويسطع الحظيفة . لن يقرئها من أبدأ بها استعرض حيله وأفواه . أثرت لك التفكير في عظام الأدياء الخالدين : هوميروس وأبسطولوس وسوفوكليس وشعراء المظلمات ، بل شبكسبير نفسه ، الذي يقال - وقد أعلم - إن تاريخ بولتورقة كان منبه الأثير أو منبعه الوحيد ، بجانب بعض الحكايات والأساطير والروايات الشائعة في زمانه . هؤلاء - وأنظفهم في مختلف الآداب والفلسفات - لم يقرؤوا لكي يكتبوا (كما يفعل معظمنا اليوم بكل أسف) بل كانت تكتبهم الفكرة أو الحكاية أو الحادثة ، وربما الكلمة ، لتشعل عبقريتهم الطبيعية . أثرت لك أيضاً أن تظنت حركتك ، في الماضي القريب أو الحاضر المشهود ، كتعكم على كل شيء يكتون ويقرؤون ، وليس عندكم ما يكتبون ولا ما يقرؤون - حتى ولو أوجعوا بأعياضهم الكاملة ، وأصواتهم العالية ، إنما هي شطرات في عصر الشطار . هل معنى هذا أن أنكر دور القراءة في صقل الشخصية وإيقاظ الصعد والشكل والأسلوب ... الخ وكيف أقبل وأنا نفسي قارئ - كما أصبحت في السنين الأخيرة - بعد أن قل زأدي من العجربة الحية . وانكسرت أبنعة للامعة ! - أستمد تجارلي من القراءة . وأتعلم بالتاريخ أكثر مما تفعل بالحياة وأعيش مع انوني - الأحياء أكثر بكثير من الأحياء - لنوني ؟ ثم كيف أجري على ابتكار فصل القراءة ونحن جميعاً أبناء التراث ، نخرج من بطنه ونسبح في بحره . ثم عازره ورد عليه . أو يستوحيه ويبدى بناءه . أو يهاجمه ويقاطعه أحياناً . دون أن تظن أنها من عيمته . كنت أذهب إلى هذا الحد بطبيعة الحال . لكنني أكرر إيمان السابق لا بد أن يكون . الأديب أولاً لينة عمدة الحضور في الأرض . وقارها حساس الشراع في مهب الريح . ثم يأتي للكتاب والمعرفة والاطلاع - كما بأن الفلاح والصلاح لرعاية البنية وتوجيه القارب . اعوذ بالله من الكتب التي تخرج من الكتب . ومن - المؤلفين - الذين يمدون لأديب كتب مات أصحابها وشيخوا مونا . واستغيت برحمته من هؤلاء . الكتاب ، والمفكرين الذين تعد كتبهم بالمعشرات ، في حين هم أنفسهم ، غائبون في كوكب آخر . هكذا يعيش في عصر المؤلفين . ويقيم بملكون ذرة من تواضع إبداعاتهم وصبرهم القليل ! .

أتابع المصارحة التي بدأتها ومهدت بها لحقيقة بسيطة في حياتي . فلما لم تنطلق من الكتب . وهي التي أصبحت لعني ومصري ومطافئ الاختياري وملجئي الوحيد من عالم لا يطاق . فقد كانت لعني التي لا تقراً ولا تكتشف هي كتابي الأول . ولا زالت هي كتابي الوحيد والأخير . مستطعت بطبيعة الحال . لكن هذه الأم للسكينة الطيبة هي التي روت أرغى بقصصها وحكاياتها . وهي التي حببت إلي - والحلوة - أو الحكاية الشعبية التي لا زالت مجنونة بها في كل الآداب . ولا زالت أسطعها بعض ما أكتب . من فيها سمعت حكايات المتبداد وعبد الله

البري وعبد الله البحري ، وعرفت الصياد والقلم والعفريت وسيدنا سليمان والجولوى والصيادين والنسالة واللصوص والتجار . عرفتهم قبل أن ألتقي بهم وبخبرهم في ألف ليلة وليلة . وفي الحكايات الشعبية التي أعز بمنكبة كبيرة سها أعلم أنني لا أقول جديداً . لعظم كتاب القصة يقولون هذا عن أمهاتهم أو جداتهم الطيبات . ولكنني أطلق من تجربة لا زالت حية . لم يظفها الاشتغال بالفلسفة وتدريبها . ولم تزد الفراءات المستمرة إلى رسوخها . وربما كانت هي المسوطة عما يعرفه القاريون من من ساطعة أو برادة تصل - كما أعلم تماماً - إلى حد البلاء والنفاء . ومع ذلك فإن جهدي الأكبر - وسط عائلتي المزعج بالفضوضاء والتلوث - هو المحافظة عليها . وهأنذا يا صديقي أشبه ذلك البطل البسيط المسكين (سبليوس - لروالي الأمان الأول جرجير هاوز) الذي اكوى بيزان حرب الثلاثين وظلماتها المضطربة . وزاح يحاول أن يتفلسف نفسه من المستنقع الذي وقع فيه . فأخذ يشد شعره ليخرج منه ! لكن هل في إمكاننا أن نتفلسف أنفسنا منه ؟ إلا زالت مصراً على بعض الأسماء ؟ أغنى أن هذا حقلك . وهو كذلك واجبي ولكن ماذا أقبل والأمر أعسر مما ظن ؟ هل يستطيع إنسان غلي ياكل ويشرب طوال حياته أن يجد من أي طعام أو شراب جاءت كريات دمه الحمراء والبيضاء ؟ وعصر العمر والدمور الذي تحت في عروقنا . هل يمكن أن نحدد كيف نجملت فطرتنا ومن أي نوع أو جنس أو سحاب ؟ قرأت لعشرات . وركزت على عدد قليل . نيب بعضهم سموات من عبرى على هذه الأرض . وعدت تجارب إسقاط عام وخاص . ومرارة ومهانة وإذلالاً لا يهسي . وبجانبها لحظات فرح قليل . هل كان الأدياء أم كانت التجارب المرة وراء كتابان ؟ هل تأثرت بأحدهم فاراً مباشراً أم فاض في الحلم وراء الداعية المظلم للنوعى وحالتي وأنا أكتب ؟ أسئلة تحيرني كما تحيرنا ونحير كل من كتب أو يكتب . لكنني أحاول أن أخرج من الحيرة التي لا تخرج منها أبداً إن كانت حقيقتها ! - فأقول إنني انطلقت من الشعر بدأت حياتي والجولوى التي لم تتوقف مع الشعر بكتابة الشعر - واكتمل لي ما قبل الخامسة عشرة عدة جوانين صغيرة . انصبت إليها لصاله عدة وسخيفه احترقت كلها في نار القرون (كما رويت ذلك في مقدمة كتابي لورد الشعر الحديث) . وفي النهاية توقفت تماماً في الحادية والعشرين . بعد أكثر من حب عائب - لم يكتب برعفي بل رفض كذلك اضطرى

ولكن هل توقفت الشاعرية ؟ هل كان من الممكن أن توقف ؟ ألاطافني ، بعد مشيب الشعر كما تاجت رؤية وجه حبيب غائب يزورنا في النوم ويلبنا ويحتر علينا ؟ اللهم فني انقطعت عن ، النظم ، وبقيت روح الشعر كالجلى الماكر نسكن لحصى وهمي ولا نظري على إخراجها طيل الفلسفة ولا أهرق الدرس والتدريس وانعكس هذا على تجارلي الأولى في القصة . وأظها بدأت في حوافي الثامنة عشرة من عمرى . انعكس على الرؤية والعاطفة والزواوية المتارة قبل اللغة والأسلوب ولا زالت أظن أنها لاها طرح يرانخ ، الرومانتيكية ، التي أثارها بطل فتاني إلا أن تعرض نفسها على وعلى جميل (ربما كان الإحباط الدائم وحية الحرية واضطراب الظروف الخارجية والاجتماعية من الأسباب التي جعلت الحزن ، والحلم بالمتعيل - إطاراً وجديداً عاماً لنا)

هذه الشاعرية مرتبطة بما قصت عن ، كتابي الأول والأخير ، بالحكاية الشعبية التي لا زالت وبها لما بمحاولي المستمرة لإحلال ، الطارقي ، و ، المتعالي ، في الواقع اليومي ، بشخصيات المساكين والمجانين والدرائيش والمهرجين والحيوانات التي تملأ قصص القليلة المتواضعة . أغنى لو كنت أكثر موضوعية وواقعية . لكن ما باليد حيلة . تكويتا النفسي والفرى والتزاني أفرى منا . مزاجنا الخاص هو سجتنا وملجئنا . ولهم أن نكون محظين وصادقين في كل الأحوال

أنتج على صرفة الأسماء ؟ إنك فاسمح بعضها عما يحضر في الذاكرة . بكتبت كما بكتي صبي مصري يدعوع عاجولين وسيرابوي برجيلا . وشرب ، عبرات ، أصبح المتطوحي عليها وأدعوا الله أن يظل بها قبره وذكره . وهدهدتي أنواج طه حين الراتع المعجزة في أحلام شهوراد (أذكر عندما ظهرت أنني كنت في السنة

الأولى (الثانية) وحل هامش طسيرة واخره الأول من الأيام. وفتحت بالترتيب وترجمته القليلة عن الفرنسية، وبكيت كثيراً لألام لور (ولعل قد فكرت مثله في الانتحار، ولكنني لم أجد لا أفهمه بقيت سماً لأعيش مع «جوه» سنوات من عمرى. وأقدم بعض روايته، وأكتب عنه وأفكر به). ثم ثوبت مع أبطال جيران الذين سفوف مودة الفرحه وخصص الاكتاب التي لم أخرج منها إلى اليوم. وكان لقائي بالحكم الذى وجه به ذلك كل حى، فقد كان لقاء بالى الخالص والشكل المحكم والأسلوب الرياضى الدقيق، خلصنى من كثير من الإنشائية والبلاغة التي لا رلت أساور تخلصى منها. وفي الخصلة فرحت كالكفا (الذى تحسنت فيه بعد ذلك. وفلرط حى له وتأثيره على فتنت عليه حتى الآن بالكتابة عنه أو ترجمة شيء له!) وكامى وقصص غوامس مان قبل أن أقرأ بعد سنوات في لغة الأصلية. لقد بنجيب محفوظ وجهه كالتساعى وبالكثير والسحر كان ولا يزال فائراً ولا يجمنى أن أقول بى لم أقرأ كل شيء. لم. إذ كان الاختيار ولا يزال قانون حياى. والذين أختارهم أأزهم وأطلق عليهم وعلى بالى

هل يصعب إذا قلت لك إنى ظلت سنة كاملة أقرأ كل ما وصل إلى يدي من مؤلفات تليكوف بالإنجليزية (لكنى أنصتها في النهاية بحالة يئمة بشرها سنة ١٩٥٦ في «الجملة» وجعلت عنوانها تليكوف شاعراً)؟ وهل بدعنتك أن أعرض السنة الثانية أو معظمها مع بيراندلو. وكنت في ذلك الحين أجد الإيطالية التي جرفها تيار النسيان. فما بعد. لكنى أظلم نكرة غشلة هي مقال «مسألة بيراندلو» الذى نشر كلثك في «الجملة» قبل أن يهزم إلى غيره من المقالات في كتابي «البلد الجديد». وهل يزللك. كما يقرئ اليوم. أن يدرس حركات من عمرى كتاب وشراء معبودون مثل جوه وهنري وشهر والمهرى وشير والتعبيرى والبر كامى وبرجت. بجانب عدد آخر من الفلاسفة الذين أحببتهم وتعلمت منهم وكتبت عنهم (مثل أفلاطون والفارابى ونهضة وكانط وماركس وهيجل). فما لا شك فيه.. شيرى ينقل في البستان وأنا أكتب ظهري بينوات إلى شجرة واحدة. شيرى يمشى على عملة أو ثلاثة في وقت واحد وأنا ألهو بالترتيب واحد ولا أكاد أخرج منه. لكنى أظنت حوى الآن لأرى ألقى معاجم عن أدباء العالم. وأتصفح واحداً منها عن الأدباء الألمان فأجد أكثر من ثلاثة آلاف اسم من بدايته إلى عصرنا الحاضر. من يختار ومن تترك؟ العصر محدود والطاقة محدودة. الأيام حسنة وطاحونة القديس تيرى وقصة الجيش مرة. وعبر إلى أد أعرف عدداً قليلاً. وما لم يريد من أصابع يدي الواحدة. معرفة تكون وقوس. من أن ألم بهشرات من السطح. ألم قل لك إنه هاء لا شك فيه. لوغنى فيه انطوائى المنطوى وأمانى النظرية حتى أصبحنا سحى وجحشى؟ نسيت ليمور رجبى حى الذى كان ولا يزال أقرب كتاب بلادى إلى نفسى. ونسيت أسماء كثيرة خصوصاً من الأدب الألمان الحديث الذى تخصصت فيه وكتبت عن بعض أعلامه وترجمت لهم. لكنى لن أنسى كتاباً أحببتهم وتعلمت منهم وجندحت بهم بحرفى اصداقاء الجمعية الأدبية الذين أشرف بالانتماء إليهم وأعلم أنى أفهم شأننا وأصغهم صوتاً. وخصوصاً قصص شكرى عباد وعبد الرحمن فهمى وفاروق عورشيد وسواه طاهر (أما أشتار صلاح عبد الحميد فقد تطلعت في كيان منذ البداية. وبناؤها القصص لا يجل عليك). وكتاب المنيب الذين أنجهم طهر الطائفة وأعز صفة بعضهم (للمرحوم العزيز هياء الشرقاوى وسيل عبد الحميد وعبد الراوى وعبد منجيب على سيل لثال) فرحت بالطلع لغيرهم من لرمال الساحة. ولجيشى الذين انتصروا اليوم وتضخموا وصارت رواهم جوقه من الشراح والمفسرين. لكنى لا أنسى أن أذكر كل الأسماء. بكل أن الشعر والمرح والقلعة قد لازمت اهتمامى بالقصة ومحاولات القليلة فيها. وبقي بعد هذا أن أفكر معى في نعمة القراءة أو نعمتها.

٢ - اصح في أن أستبدل بكلمة الاهتمام كلمة الضرورة فالأديب إن كان حقيقياً، وما أسر الأدباء الحقيقين في كل زمان ومكان. يكتب ولا يكتب. هل تحلك الوردية إلا أن تخرج بالخير؟ وهل يملك الجندول إلا أن يخلق ريسل؟ والشمس والرياح والمطر... الخ هل تحلك إلا أن تكون؟ فليست من شأن

الإرادة، ولا تدخل في باب الاهتمام أو عدم الاهتمام. وفي ليلة فادرة يتم الاختيار، يصير الأديب صحوة النهائية ويقول لنفسه وللعالَم لا بد أن أكتب، لا بد أن أقول. وماضت اختوت عليكى بعد ذلك ما يكون (راجع إن شئت رسائل «ولكن» إلى أديب شاب) كتابه القصة القصيرة كانت عندى استعداداً للشعر الذى عرفت عنه، بعد أن تأكد في غياب الفوهة الأصلية، والقدرة على إحياء الأشياء، والتفكير بالصورة، وسُج الحياة المضبوطة الحية من عيوب الحقيقة. ولهذا كانت معظم قصصى ففقات لتسكب في ليلة واحدة، وجلسة واحدة، مفاجآت كالبرق وسط سماء اللبد بسحب الاكتاب والدرس والتحصيل. ومعظمها أيضاً كان البيرة التي ألقها ربح مبهمة عابرة - كلمة أو خاطرة أو موقف أو شخصية أو حكاية من فم عبور - ثم ظلت تنمو على مدى الأيام والسنى، وغدت جنودها في الأعماق المظلمة، حتى استطدت واهترت فروعها بالوفرة. التصحح هو كل شيء. عندك لا تحلك إلا أن تحذ بدنة لطف هذه المرة. تحضرى الآن الشخصيات التي انتشورة في مسرحية بيراندلو فأقول

هذه هي ضرورة الفن التي هي من ضرورات الحياة أو أقوى منها إنها تفرض نفسها. ولحظة وسطاء تساعدنا على الظهور إلى النور. ألم يسم سقراط نفسه قملة للأفكار يولدها كما كانت أنه تولد الأطفال؟ ألم يقل أفلاطون إن «المشدد» أو الشاعر محسوس بملكته قوة أكبر منه؟ ألم تحب ابن أرمأ القيس أشعارها؟ كلام سبتم بالسداجة أو الروميكية، لكنى في الحقيقة أؤمن به وإن لم أدع الولاء به أو الاستجابة له إلا في فتر الأحوال

أذكر الآن أن تجارى الأولى كانت لقصيدة مسرحية في آن واحد، شيئاً هلامياً بلا شكل ولا قوام. نهضت ثانية لم ينظمها العقل في إطار. جمدتها في كراسة اطلع عليها بعض أساتذتى أو صودروا لي أنهم اطلعوا عليها. ثم رحى بها صديق لديم ولم تعد إلى اليوم. أذكر أيضاً أن معظمها كتب تحت تأثير قرأى لبيتر لثك (الذى لصحى بقرائه الصديقان القديمان بدر النيب وعمود العالم) ولتوفيق الحكيم (الذى لفت به كما ظلت ثم انتصت عنه بعد ذلك) ولكافكا الذى خيم على كتابوسه الذى لم ألق منه نجاحاً إلى اليوم. أما أول قصة بشرها بفصل يوسف الشارون فكانت هي «الجنة». في «الأديب» سنة ١٩٥١ أو ١٩٥٢ إن لم تحى اللامكة. الشخصيات مظلمة مسكينة. امرأة تبيع طفلها في الخراف. أسلوب ومرد تفصيل من غوامس مان. وباحتملة ونسخ منك أو تصححك عرضته لي أحد الاجتهادات الأولى للجمعية الأدبية المصرية في بيت أساتذتنا المرحوم الدكتور محمد كامل حين. (أسعد الأديب الفاطمى لا الطيب للعالم الأديب) لشجى الأصداقاء أو واسوى. بل إن صديق الدكتور عز الدين إسمايل تطوع - بشدة دعفتى - بعمل دراسة عنها! بالظهور كما يقول يوسف وهى! إذا فقد توطأت وأصبحت في نظر الأصداقاء أديباً. وعلى بعد اليوم أن أقدم المزيد. وأحاول الفكك من لير المنطق والميتافيزيقا والاعتاد الأكاديمى الضيق إلى فردوس الفن المحرم ورحلة تيرت منها سنوات. لكها كانت تعرض نفسها وتعودنى كأشباح الأسلاف وهى الآن تلج بأعياى أكبر. أستعجب لبعضها كلما أسمع العمل والزمان. ولأمكن. أكثرها في جراب للشروعات الذى أحمله منذ سنوات طويلة. أحمله وأثنى به وأغلاظه بسظم الوقت. ولكنه يتبع على الدوام وترداد وطائه فلا

وغر الأهم وتسايط أمام العين. ويظمى حامل الخراب فلا يستند إليه ليكتب قصة واحدة. ويوه عشرين سنة في حجير الدراسة والبحث والترجمة. قبل أن يلجئه قل الحبل أو القصب إلى الظل وهناء يحلم بالصراع. ويقع إرادته الشاحبة بالبحر من نظام السخرة الجاسمى. ويرواه حى الاعتكاف في دير من أفيرة لرحيان (لكن من يدعوه إليه؟) - تقول تجارى الأولى: كل ما أكتبه تجارب. وكل ما أطلع إليه هو أن تكون كل تجربته جديدة ومتجددة. محتلفة عن سابقتها استغلاها من تجربة اللاحقة. وهذا ترمش اليد كلما فتت بتحريك القلم. وكأنى أكتب لأول مرة، وأبدأ في كل مرة من الصفر. أليس الفن كله «تجربة» لاظهار ما في الباطن إلى الخارج في شكل لغوى عروس؟ حسناً أن تجرب وتجرب. أن تكون الأبناء الأوفياء لستيفاد ونوديسبوسى ولاوست وكل الحجاج ليت

المطلق إن وقتنا في محاولة واحدة فإسعدنا . وإن عبتا فتكلفتنا المحاولة . حسبنا الصديق والأمانة راداً على الطريق . ولو عاشت لي قصة واحدة أو عمل واحد في صميم قاريء واحد لأعطيت عيني في النهاية وهي قريرة . سأقول لنفسي : لم يضع العمر هباءً

٣ - أنا في العادة - وبالنسبة للاعتراف ! - لا أتق بالبحوث والدراسات . ولا بالباحثين والدارسين . فربب أن يقول هذا إنسان كتب عدد شعر وأنه من البحوث والدراسات والمترجمات . وإن كان شعبه أو عزاه أنه كتب بقلب الأديب والفنان (أو هذا على الأقل محروءه !) . وهذا لا أنبل أبداً إلى المكتب التي عمل عناوين بديعة إلى نفسي . كيف نكتب القصة أو الرواية أو المسرحية الخ . ولا ينبغي عيني من سدنية أصحائها أو جرأهم . إن المادج الراسخة هي المرجع والدليل . النص هو الألف والياء . هناك ثبات وتطور لا شك فيها ولا فتاكه معها . لكن هل عرف هوميروس أو شيكسبير أو فوكير .. الخ أمثال هذه البدع العجيبة والأدلة المبررة ؟ إلى أنسلم من النصوص وحدها . أتؤكد الموضوع بخار شككه . المهم أن يحضر وأن يجلي . حياة . أن يتضح فيكسب كما قلت . ويظهر من كتابته . أمل بعيد بغير شك . لا يتوغل إلا للتأويل واسهمي . لا أدعي أنني حظيت بنعمته . إن كنت قد حظيت بها - إلا في خطوات نافذة وصفحات أنذر . لا أنكر فضل «الوعي» ومعرفة التراث القومي والعالمي . وجهد البناء والتشكيل . وحيل الخفية (الصحة) . وفور العقل ومكر الرمز وبراعة الخناج ... الخ . لكني أؤمن بأن الفن حضور حي في الثقافة المثل عدى أن يصبح الفن طليعة حياة كما يحاول الطليعة أن يصبح فناً .

٤ - بمعنى الكلام السابق من الإجابة عن هذا السؤال . فإنا لا نعتبر الإطار ولكنه هو الذي يجتاز في العاطفة أو الفكرة أو الفلمحة أو الشخصية أو الموقف الحي التي تفرض إطارها . وهذا الإطار - كما يدل تطور القصة القصيرة - أوسع مما يتصور دعاء الحبكة والحكاية والمفاجأة والتوير ... إلى آخرها تبدد فيه كتب الخلفه الركيكة وتريد . فالقصة القصيرة تلدب من الشعر الخدائي والحوار المسرحي والمقال الفني . وقد تصب للقرير الصحفي والبحث العلمي والأرقام والحسابات الخفية . بل إنها قد تحترق على رسوم توضيحية (عل بحر ما فعل الأستاذ الفنان المرحوم ياسين العبوطي في إحدى قصصه الأخيرة) . وهذا فسطاط القصة القصيرة هنا متجديداً . كأنها صغيرة يمكن أن تضم الكون كله . عذبة رفيقة يمكن أن تعكس الشمس لمسطها بتورها . ثم إن لا أقصر على إطار القصة القصيرة . لأنني أجرب الكتابة للمسرح منذ زمن طويل وربما ترى مسرحيات الضوء في وقت قريب (بشر بعضها عن استعفاء ومفقه بعض فرق الخرافة دون نجاح يذكر !) . كما جربت كتابه الرواية في عمل لم يظهر بعد ، وإذا توافقت ظروفات حيوط العمر والقدرة وربما أنجز روايتين كبيرتين . أما أن الأمر يرجع إلى الحالة النفسية فليس صحيحاً في كل الأحوال . إذ يمكن أن تكون القصة القصيرة رواية مكثفة لم يصبر عليها صاحبها ليفضي كل كثرها . ولي قصص حولنا إلى مسرحيات . وأخرى يمكن أن تفرى بالمحاولة . في الأمر سر لا أدريه . وقد يفره غيري . أما إمكانية النشر فهي إهراء غري ومخرب أيضاً . ويبدو أنه كان وراء الفسجل وقلة الصبر القليل أفسداً خير سوانت شاتي . وأنشع من ذلك «التكليم» والندحول في أشتاء الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام . لأن من يدخلها مرة فلن يخرج منها أبداً ولكن هل يمكن أن أنصح أحداً بالبعد عنها ؟ وهل هذا ممكن أصلاً ؟ ما أشد حدي للكتاب القاصي قبل لمة اختراع الطباعة واكتشاف الموجات الكهرومغناطيسية ! وما ليتي عشت في زمن الرواة والمكتاتين والمبدعين في الظل والصمت !

٥ - لا شك أن أي عمل في محاولة أن يوصل شيئاً إلى القارئ . وإذا تم توصيله فقد نجح . أما طليعة هذا الشيء فيصعب تحديدها . اللهم إلا في الأعمال الرديئة . قد يكون هذا الشيء هو اللبنة . أو النصب على مفارقات الواقع . أو الغراء من نص الحياة وآلامها . أو تعجيد الحياة والفرح بها . أو تصيق الشعور بها . أو بحث الأمل في مدن المستقبل . أو إسياه ظلم الخالدة للخير والحق والحلم ... الخ أو هذه الأمور جميعاً . ولكن الفنان لا يهدف إلى غاية محددة .

والأصبح دعاية أو واعظاً أو مبشراً بعبدة معينة . أو غير ذلك مما يصلح له العالم والباحث والمصلح والرفي .. الخ . إلام تهدف كرميها داني أو أشعار النبي والمعري . أو مسرحيات شيكسبير . أو روايات دوستوفسكي . أو قصص تشيكوف .. الخ ؟ لا شك أن لكل منهم رؤيته للإنسان والعالم والله . ولكن لا نفرضهم لنسبده علماً أو فكرياً . فالفلسفات والمذاهب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية أفكار على هذا . بل لتدخل عالمنا . ومعيش تجربة حياة . وتزداد فيها لحقيقة الإنسان والواقع وحيلنا

٦ - هل حاولت أن «أوصل» شيئاً بهذا المعنى ؟ لا أفكر أنني تعددت هذا بصورة مقصودة مباشرة . ولو فعلت فإنا اضطررنا . إما هي رواية كونها مجارب الحياة والثقافة والمزاج الموروث والوضع التاريخي والاجتماعي الذي وجدت نفسي فيه وإذا كان لي أن أصعب هذه الرؤية فهي «الرواية المبطلة» . لثورة الضعفاء والمقهورين والممتنعين في حبيم وحياتهم وعقولهم ومصيرهم . المحرومين من الحرية والعدل والخير والحب . الحاكمين للمهرومين والمتعطلين . حتى في خطوات المسقوط . في أن واحد . كل ما أكتبه يدور - أو هذا ما أتمناه وأحاوله - حول الحرية . وكل كلمة لا تصب بصورة مباشرة أو غير مباشرة في الحرية لا تستحق عني اللناد الذي كتبت به . ولا الوقت الذي ينفق في قراءتها . أما القارئ الذي أعظه عند الكتابة فهو قارئ مجهول . أكتشفه وأحب . وأعتقد أنه ينبغي . طبعي أن عملية الكتابة فعل جدي يفرض الحول بين كاتب وقارئ . وطبعي في أمة لا يقرأ الأدب فيها إلا أقل من النصف في المائة . أن يعنى الكاتب لو أصبحت الأمية ووصل إلى الفلاح والمعلم والموظف البسيط ورجل الشارع . لكننا - وبالمحصرة - نكتب في الأظب بعضنا لبعض . وأعلنا صوتاً . وأكثرنا خطاً من المدحابة والأضواء . هو الذي يقرأ . ولا بد للقل - لمن لا يقرؤه حتى النقاد . أو يفرضه ويصاقلونه - أن يفرض القارئ البسيط المجهول الذي يعيش اليوم أو في زمن مقبل . ولعله لا يكون نافذاً أو يروجوا بأحد مرة أحد الأصمغاء أن والديه لم تستطيع النوم قبل الفراغ من قراءة مجموعتي الأولى «ابن السطك» . لا يمكنك أن تصور صادق في ذلك اليوم بما قاله هذا الصديق . فهذه السبده الكريمة - وهي ديه يت بسيطة مواضحة - أعطت موعد يوماً بسبي . وجدت في قصصه بساطة أو برادة يصعب أن يحددها القارئ المترف اعطائت يومها إلى أنني لم ألق صاحب السبده وحيل المجهول . لخل هذه القارئة الطيبة المجهولة أكتب . وعملها أعز وإذا كان النقد قد نجاعلني فهذا من حسن حظي . فلا كرامة لكاتب في وطنه ولا بين أهله . والقائدان الرحيدان اللذان احبنا بعضنا أهالي كانا من اليمن (الدكتور عبد العزيز المقالح) و«الأساق» (يكر باعجان) . هل تذكر ما قاله هورنير في نهاية قصة الفلسفة «كانتبه» ؟ أروع حديثك . وأقول لك والمخلصين من الشباب ابنو بدرتك واتركها ! احترت حقل اللحظة بالعمل الصادق . والقي بدورك فيه . ربما تنمو الشجرة بعد زمان يطول أو يقصر . وربما ينتفع بها فلاح أو حطاب أو مسافر وحيد . وحتى إذا لم تم شجرتك ولم تنمر فقد فعلت ماك طاعتك . حررت الأرض وطرحت البيرة . وقال الله شر المصورين والمضغضين المشغوبين بالسهم أتريد أن تكون كارهة لظلمات إلى الكولوث التي تزعم حياتنا ونعتق أنفاسنا . وغلاً جونا بالصحيح والفجاجة والانتهازية والتخبط والكذب ؟

٦ - القصة القصيرة عدى دفقة واحدة . إن لم أرعها - كما قنمت - في ليلة واحدة وجبة واحدة فلن تم أبداً . أعلم أنني بحاجة إلى تعلم المصير . وقد بدأت أتعلم في المنبر الأخيرة . لكنني لا أكاد أكتب - كما قنمت أيضاً - إلا إذا «حضرت» القصة بشخصياتها ومواقفها وانفعالاتها وصورها وأكاد القول بديتها . عندك تكتبي ولا أكتبها . ما أنا في هذه الحالة إلا مدوّن فصح . ربما راجعت بعض الكلمات واستبدلت بها كلمات أخرى . لكن هذا أيضاً أمر نادر . أفكر أن هذا عيب كبير . وأنا أعترف به . ثم إن الأمر لا يتم داني بهذا التخطيط الدقيق . فإني مخاطبة . أذكر أنني جلست منذ سنوات تفل من المشرين قليلاً لأكتب قصة عن سيدة رفيعة (في شتاء العمر) ماتت ووجها . في وجهها آثار جهال لدم) تتقر لفة القدر مع صبي صغير هو راوي القصة . أعدت معه كل شيء وبدأت تصم بالدعوات ومطالب المرغى الضال عرقاً «للطافة» الباهرة الضوء . وهي تلفظ أنفاسها تظهر لها الطاقة ويدعوها الصوت الرهيب أن تضح أن رغبتها . لكن

غيرنا - ومنعبد أنها قد ظلمت الفن وأحققة (الفنية والإنسانية) لا أريد أن أدخل في متاهة الأسئلة العقيمة هل الفن للفن أم الفن للمجتمع - فهي في رأي قد أنسى طرحها ولم تكن دائما لوجه الحقيقة - لا يمكن أن يوجد عمل فني لا يطمح إلى أن يكون فنا - وما من عمل فني يمكن أن يسكر أصونه الاجتماعية أو دوره الاجتماعية - حتى لو حطم كل القواعد المعترف بها من الجماعية وفي استطاعة الفنان أن يفسس عمله الفني الذي يراه - بشرط أن يسرى فيه سره بان الدم في عروق الخلق - فنعرف أنه موجود وإن كنت لا أراه - إن مثل مثل غبري - أعيش «هنا والآ» - وأكتب قصائري بجا «هنا والآ» - حتى كالتب القصص التاريخية بفعل هذا من وراء الألفية التاريخية - وأرى كتابة في الأدب أو الفلسفة أو العلم تصدق عليها هذه الحقيقة البسيطة : نحن لا للموت ولا للخلود - ولكننا - مثل من نكتب لهم - أبناء خطتنا التاريخية والاجتماعية والخفارية - مؤثرون وعابرون ككل شيء يصنعه الإنسان - أين إذن ذلك الذي «يقى» في يؤسسه الشعراء - على حد تعبير هاملين ؟ بل ما ما يقرب من دائرة الحقيقة أو يدخل فيها - وإن كان قد كتبه إنسان فأن مثلنا - لأناس فأنين مثلنا - من «هنا» و«آن» - فأنبتنا على مر الزمان أنها كل «هنا» وكل «آن» - هذا بل «أوديب» و«هاملت» و«لاويست» وكل الشخصيات والأعمال التي لا تزال حية تعبر عن حقيقة الإنسان فيها وسائر الخلق التي يرتبط بها ويسعى للإقتراب منها في حياته وموته - وعدايه وفرجه - وخفاياه وسعادته - الاستطرداد حير - ولكني أظنهم وأقول إلى قبل كتابة أي عمل قصصى أو غير قصصى أسألو - جهد طافى - أن أجعله بجمع بين ثلاث دلالات تعبر عن ثلاثة مستويات أو ثلاث دوائر متداخلة الدلالة الشخصية (والأما ما وجدت المدافع لكتابتها) والاجتماعية (والأما لفسر أكتب ؟) والكورية (والأما لبعث عمل لا يفتح على المطلق لولا يبعث من شعاع ينفذ في ظلماته ؟) .

لست أبديولوجيا - بمعنى الانتماء إلى نظام مفكرى من الأفكار والقيم والمعتقدات - ولست كذلك ضد الأيديولوجية - لا أنا متعصب لها ولا عليها - علمنى الفلسفة أن أضع كل شيء موضع السؤال - علمنى الإيمان بالخبرة أن أضع موقفاً حراً من كل شيء وكل إنسان أحاول أن أفيد من كل المذاهب بقدر جهدى - لكنى لا أصبح لواحد منها أن يصفى - ولأنى طائر وحيد - لم يستطع أبى لفهم أن يفسرى - ربما كتبت قصة لحسن لها الأيديولوجى - وربما كتبت قصة أخرى ظمى ونفى أن يظنى ! ليس معنى هذا من جهة أخرى أنى حاول من رأى والحلم - حتى قال «محبط» - شأنى شأن معظم أبناء جيلي - في فسورى بعض اشتراكي عزوز حبيب الأمل - أشبه بالناسك المعصم أو القديس العنسى وإحسانى بجندب الإنسان ونعاسه يعملى قديراً - وعلمنى المستحيل بمدن المستقبل للمستحيلة يعملى جديلاً - بين القطين يترى المندود ويلطط الأصوات والصور والأحداث التي تحركه - رغم عبت أن أشد على هذا الورق - لكنى - كما قلت - لا أمالك موهبة الشاعر - لهذا فتمت في كثير مما كتبت بأن أكون صدى وظلاً - إذا عرفت بأحد أسرع يقول لي : أنت الذى ترجم كذا وكذا ... وسوى السكين في قلبي - إن كنت قد ترجمت فهي ترجمة أديب لأديب - وإن كنت قد كتبت في الفلسفة ففقط أديب - فو في الأدب فيعمل فيلسوف - هل يصدق ما قاله أحد الفلاسفة (بكر المبال المشددة !) في الأرض وما أكرههم - أديب بين الفلاسفة - وفيلسوف بين الأديباء - أى لا شيء على الإطلاق ! ويبل على لها بين من سى العمر أو شهره أو نهامه - أن احمد ملامح وجهي !

٩ - أحياناً يكون مدخل إلى القصة كلمة أصبحها صيغة - أو صورة - أو موقفاً فراه - أو فكرة أسطهمها من قراءاتى - فحركة هذه كلها أو إسنادها بدرجة كاملة - تبث حياة مسية - تكسو جسماً عرياناً بطوب مناسب كان يفتش عنه - ما أعظم ثراء النجم الذى يطويه كل منا في داخله - وما أقل ما نطقن إليه ! أظن أن الحدث هو الذى كان يفتنى في البداية - ثم اهتمت بالشخصية أو بالأحرى فرغت نفسها على (قصصى مردحة بالشعائين والندراويش والطنائى والمهرجيين والطنائى القائلين - والعصائين الذين يكلمون أنفسهم - والموتى - والحيوانات - وعصواً فقط التي أكاد أصدقها وأتمنى لو «تأسخت» روعى في واحد منها متكرر وصامت (ووحيد !) - أصبحت الآن أميل إلى الموقف المعبر عن مدارقة

نكون في آخر الألفاس - تنظر إلى الضوء الساطع وهمس في أذن الصبي - «قل له لقد تأخرت - لا أريد شيئاً - لا شيء» - كانت هذه هي القصة التي نيات لكتابي ولم أكتبها إلى اليوم ... أفتدري ماذا كتبت ليلتها ؟ فوجئت بقرم صغير يجلس مكان المسكنة - قرم عجوز ومريض طرفه صاحب الحيلة التي تقدم الأمان في مولد السيلة لكبر سنه - فذهب إلى المقام الطاهر وقدم فيه طعامه - وفيه الزوار على الكافر وأودع «التخشية» - وتجهل له «الست» - وهو يحضر وتسله عن طلبه فيطر إليها بهود دافعة ويقول - لا شيء يا ست لا شيء أبداً - وكانت هي قصتي «الست الطاهرة» - هنود مجموعتي الثانية - وتأتى عن القصص التي ألقاها في أثناء الكتابة - لا - ليست هناك قصصيات - «المنصور» الذى حدثك عنه - والعاطفة المدافعة - والممارسة - والقراءات الكافية التي تبرز من رحمة الكهف الباطن .. كلها تتكفل محلها - القصصيات يا سيدى قبل الكتابة ومن حوفا - في الحياة غير الموبة التي نجها - في الحلو المربوه الذى لا يسمح حياة إنسانية سليمة لنا بالك حياة مبدعة - في طاحونة التدريس التي تسحق بدور الفن وعذاراه - ٧ - لا أعرف ماذا تريد - بعض العناصر الخفية ؟ - لست كاتباً حرفياً بأى معنى من المعاني - واشتغال بعلم الفلسفة ودراسة الأدب الغربى والترجمة لم تكن استراحة - ولا حتى تخصصاً - الكتابة عندي عشق وهكاه - زهد وقاء - هي - كما يقول القرآن الكريم - «سكنى ومجئى» - والفن مبدع رحيم وجشع للدماء - إنه يطلب مايسمى «بذبح الذات» في الطقوس القديمة - عندك يمكن أن يسمح لك بالشوق لخطات بين يدي - إن أعطيت كل شيء فربما أعطاك شيئاً - وإن تخلت عن عرش العالم فربما تمنحك لعمدة الرضا عن النفس - لهذا أشفق على الذين يحيطون صهوة حصان الأدب أو العلم سماً وراء الشهرة أو السلطة - فو المال أو الأصحاب أو الظهور تحت الأصواء - أشفق عليهم وعلى الفن والمنتج ميم - هل هربك على السزاة ؟ لا أدت أن في القصة القصيرة كما في كل الفنون حرفيات - ولم يكن من قبل الصدف أن يتكلم المتفاد المغرب عن «صناعة الشعر» - بأن يسمى الفن عن اليونان «تصنع» (صناعة ومهارة) - ومن يضاء الأطلاق على «الخرافات» المختلفة يهدا في كتب النقد - ولكن هل سيجد نفسه أو يجد القصة أو الشعر ؟ لابد أن تصبح هذه الحرفيات - المتطورة عبر الزمان - وتحت تأثير الظروف الحضارية والاجتماعية والسياسية ... إلخ - طبيعة ثابتة - إن اكنى بتطبيقاتها فهو مها أدهى أو رغم محدود حرفي بارع - معد أو مفسس أو متأثر أو ناقل ... إلخ - إن الحقيقة لا لتعصب - وإذا لم تصبح دقائق الصنعة طبيعة أخرى فتكشف القصة - وربما كنت أمثلك بعض العناصر التي تحدثت عنها - لكنى أصابحك بأن لا أعرفها ولا أذكرها عند الكتابة - ولابد أنى أكتب من قراءاتى فطفت الكتاب وعطفت الأعمال والأشكال الفنية بعض هذه العناصر - لكنى لماذا أختار أحدها دون الآخر (كأسلوب المناجاة أو المألوج مثلاً) ؟ ولماذا بخرقة الرمز والحكاية الشعبية والأسطورة ومشاهدة النعاسة وصوره الأبيار والاحتضار ... إلخ .. لماذا بخرقة مالى المراكذ ؟ لابد أن الأمر أكثر من الصنعة والحرفة - ولابد أن يكون الصدق مع النفس ومع الفن أخطر وأولى بالنظر - أعترفى إن لم أستطع أن أجد لك هذه العناصر - لكنى يسخى عند الكتابة ماسبق في حدثك عنه - الحضور والامتلاء - التصحج وأستواء - وتسعى لقراءاتى البسيطة (وربما تسلك خطية إلى ما كتبت !) - ونظرتى الكورية المقيمة بالشجى وعية الأمل - وربما ساعدت الفلسفة أيضاً - بطريقة غير مباشرة على ما يوصف بالعمق والنظرة الكلية - والقصد على تحليل الشاعر والموقف والأفكار - والتذكير على ما يسميه بعض فلاسفة الوجود بالمواقف الحدية - كالغدايب والإخفاق والفراق والموت - حاشاى أن أقصد بهذا أن قصصى المت - المحبة أو بعضها بملك هذه الخصائص - وأما أردت أن أقول إن روح الطفس ربما تسلك إلى بعضها وأعترتها جناناً لحق به قليلاً فوق تفاصيل الواقع أو تعرض به في قلبه

٨ - لا أظن أن الأمر أمر اهتمام أو عدم اهتمام - فقصصى للفنى أو المذهب الاجتماعي أو الفلسفى أو السياسى - لا يمكن أن يصنع فناً - قد يصنع مقالة أو عظة أو درساً أخلاقياً واجتماعياً متكرراً في قلوب قصة أو مسرحية أو قصيدة - ولكننا سنعزل عليها لفظة أو لفظة أو لفظة - فنمل تلكا بعض فروع الفلسفة مثل (ادبج وكانديد) ونظر فيها كان يكتب باسم الواقعية الاشتراكية عندنا أو عند

وإسلاف الأسطوري أو الرمزي أو الماورائي في الحياة اليومية . أنظر في سابق حياتي في ذاكرتي من قصص القديمة بصور مرقمين أو عظمى أو مسربين متوازيين ومتصافين في آن واحد . وغالباً ما يكون أحد المؤلفين أو الشخصيتين ذا بعد عفاق على شوارع الأسفلت . الثابت . على سبيل المثال . الحسان الأخضر بروت على شوارع الأسفلت . الثابت . على سبيل المثال . لكن الأمر هنا أيضاً لا يجمع القاعدة . فقد نجر الكلمة أو الصورة شخصياتها ومواقفها النفسية . وربما لغتها أيضاً . وقد يفعل الحدث أو الموقف أو الزمان نفس الشيء . ألم أقل إن كل قصة يجب أن تكون كاتباً متجديداً وجديداً ؟ أعتذر لأنني قلت « يجب » حيث لا وجوب . اللهم إلا للحضور الحي والنضج والامتلاء .

١٠ - ليس في يدي أن أعيى المكان أو الزمان أو أثرها بلا معنى . وإنما القصة - ككيان حي مستقل - تعين زمانها ومكانها بنفسها . وربما انحطت أن تكون بلا زمان ولا مكان ولا أسماء محددة . أكتفي بأن أقول إن الحكاية أو الحكمة . التي أحبها دحلاً في هذا البعد عن التجديد . وكذلك الخيل إلى استلزام الماضي والتاريخ . وربما كان للتعبيرية (التي شغلتني وقتاً طويلاً ووضعت فيها كتابي) أثر على بعض القصص التي لنجح للتجريد والباشرة والصراخ ! .

١١ - الإجابة عن هذا السؤال متضمنة في الإجابات السابقة . ثم إنها من شأن القراء . وكل ما ينبغي الآن أن تكون قصص القصة محفلة بما سبقها . أكون « تطوراً » بالمعنى الذي قصده ؟ وإلى الأسوأ يكون ثم إلى الأفضل ؟ هذا مالا أحكم عليه . كل ما أعتاه أن ترائي اللحظة . وأن تفرق بين الطائفة .

١٢ - لم أنصرف عنها بل هي التي انصرفت عني . فلتدعها وجدني مشغولاً عنها بالطموح العلمي العظيم . أضافت برزخها زماناً طويلاً . أنا الآن أستريحها لتدور . فهل تستجيب ؟ في السنوات الأخيرة شغلتني بكثباتي على نفسي وجعلت رزقي

الأكثر للمزق المهار . كانت أعرفها بكاتبتي على صديق للمصر صلاح عبد الصبور . ولقصة تركت نفسها حتى في هذه البكاليات التي لا أعرف لها شكلاً محدداً . لم أكتب قصة بالمعنى المتعارف عليه منذ سنوات طويلة . ومع ذلك فإني ألقى بالموجة القادمة وأنظرها . ربما ترون حدود الحرم فجاءت على مشروع مجموعة قصص تحصر في باطن من أكثر من عشرة سنوات . أصغر من أن أبيع لك بطيء أكثر من هذا أو لا تعلم أن الناس يحبون الكتاب ؟ . أو لا تسمع صوت الطرقات على باب الوجدان ؟ !

١٣ - إذا كنت بطيئاً مثلاً لها بعض حيائي . فإني كوير الأمل في مستقبل القصر والوطن والإنسانية . من يأتي بعدنا يجب أن يكون غيراً منا . هذا شيء يعتصم بالتطور . وعدم إيماننا به يساوي الفكر بالتقدم وبقدرة الشعب على الإبداع . وقد ذكرت فيما سبق أنني أحرص - بقدر طاقتي - على متابعة أعمال الشباب وأساعد بالتعليم منهم . ونجح في التفكير للعمل إذا قلت إن الخيل الذي جاء بعدنا قد أحسن - خصوصاً في ميدان القصة القصيرة - إسهامات والمصحة ونقبة . لكن القصة القصيرة نفسها إغراء خطير . ونجاح واحدة أو أكثر لا يبيح لأحد أن يهر كالطاروس . هذا أعني أن يهربوا الأشكال الأخرى . فليخيل إلى أن إقنان القصة القصيرة أو الموقف فيها يتطرى بالضرورة على القدرة على إقنان الرواية . وهذه سببي بداية أكبر . ولقد فوطد بالنفس . وبعض الشباب قد نجح بالفعل - لا بالقوة وحدها - في المجالين .

يكن أن أسماء لجنة منهم قد انضمت إلى أسماء الجيل السابق في ما ترجم من قصص معربة وعربية إلى بعض اللغات الحية . لكن هذه الترجمة والانتشار في الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام لا يقدم أدنى مير للفرور . إن الفرور هو بداية السقوط كما يقول المثل المعروف . بل هو السقوط نفسه . كما تشهد الحقيقة

١ - اخترت إطار القصة القصيرة لأنني وجدت فيه نفسي . ولد ذلك لغير يتعلق بحالي النفسية وتطلعي الدائب لأن أقول كلمتي فيها يجرى حول من الحباء بكل ما فيها من صراعات . ومنازج ومواقف صارخة . ولقد ساعدني عمل الأدبي في الصحافة - مجلة الإذاعة ثم دور اليوسف - على نشر إنفاصي من القصص القصيرة حتى اكتملت إلى ما يقرب من ثلاثي قصة قصيرة في سبع مجموعات نشرت في كتب جميعها

٢ - أهداف عند كتابة القصة القصيرة أن يحدث التزاول بين وبين القارئ لتأمل سوي . وتحكم سوي . ومخرج بالعبارة سوي . إن أمكن ! نعم أغفل القارئ وأنا أكتب . فالكاتب ليست للهواء وإنما هي وسيلة اتصال . وأعتقد أن قارئ هو نفسه الإنسان الذي يناظر معني في ذللال وأثناء الحرب العالمية الثانية والذي واكب خمس حروب في الشرق الأوسط والتغير الاجتماعي المستمر في مصر

٣ - أفكر في القصة القصيرة طويلاً قبل كتابتها . فإذا اكتملت في ذهني لا يستغرق في كتابتها أكثر من يوم واحد . وغالباً لا تواجهني صعوبات أثناء الكتابة لأن القصة التي تصور في البلاد أنصرف عنها إلى قصة غيرها

٤ - تمارس الطريقة لكتابة القصة القصيرة ساعدني فعلاً على استخلاص بعض العناصر الحرفية مثل التعديد بالسرد بلسان المتكلم أو بملامح شخصية متكاملة أعرفها جيداً وأعرف كيف تعيش وكيف تفكر . وكيف تتكلم . وهذا بلعم القصة وسويتها وبسبها الحلي . ولقد تعودت ألا أكتب لتسج الفكرة التي تشغلي وتنتظر البلاد على الورق

٥ - نعم . أهم بأن يكون لكل قصة مغزى بالنسبة للأوضاع الاجتماعية الحاضرة . ويحتم ذلك لا تكون قصة . وأعتقد أن القصة هي غاية ووسيلة في نفس الوقت والاثنان - الغاية والوسيلة - دور مهم من الأمور التي تساهم في تغير أو تقويم الأوضاع الاجتماعية المعاصرة .

عبد الفتاح رزق

١ - قرأت القصص القصيرة عند : مكسم جوركي . و . أنطوان تشيخوف . و . دي موباسان . و . أو . هيري . و . بيري أحمد . و . سيد مكاوي . و . يوسف إدريس .

٢ - الاهتمام بالقصة القصيرة كان بداية الاهتمام بالأدب والفكر عموماً خاصة وأن دراسي هي « الفلسفة » . والقصة القصيرة هي أفضل السبل - ربما في البداية - للتعبير عن الأفكار والمواقف . دون الإطالة والإغراق في التفاصيل ولقد بدأت بجاري الأول في المجلات الجامعية . ثم راسلت الدكتور يوسف إدريس - كان مشرفاً على القصة القصيرة في دور اليوسف - ونشر لي أول قصة قصيرة بعنوان « قتال القطة » عام ١٩٥٦ وكنت بالسنه النهائية بالجامعة . وبعدها نشرت في مجالية المجلات والمجلات تباعاً حتى أصدرت مجموعتي القصصية الأولى عام ١٩٦٠ بعنوان « باب ١٤ » . وبعدها انطلقت للعمل الأدبي بالصحافة منذ ذلك الوقت

٣ - قرأت دراسات عن فن : جوركي . و . تشيخوف . القصص - خاصة دراسات يرميلوف . و مختارات من أحسن القصص القصيرة في العالم . وكتب أنشرب أصول كتابة القصة القصيرة من المتابعة والقراءة الداعمة للناذج المتارة من القصة القصيرة وروايتها

هذا التطور أدى إلى أن يكتب القصة القصيرة للماصرة جذا - البعيدة عن التفاصيل غير الضرورية والتي تقول شيئا وتصر عليه

١٢ - لم انصرف عن القصة القصيرة رغم كتابي للرواية والمسرحية

١٣ - مستقبل القصة القصيرة هو مستقبل الكتابة الأدبية كلها في اعتقادي هكذا تقول طبيعة العصر وإيقاعه السريع وهكذا يعم الصراع مع وسائل الإعلام التي تجذب انتباه الناس وخاصة التلفزيون إلى مستقبل يتطلب وجود القصة القصيرة واستمرارها . ودعونا الصراع الشخصي مع كل وسائل الإعلام . وعندئذ ان الاتصال سيكون للقصة القصيرة - حدا كى كان الأمر في البدايات في بعض قصص تشكوف

٩ - مدخل إلى القصة القصيرة هو اكتشافها في ونفى بكل أبعادها الزمنية والمكانية والإنسانية . ولذلك فليس هناك اهتمام أكثر بالحدث أو بالشخصية كل على حدة . الاهتمام يكون بيها معا وبغض القوة والاتصال

١٠ - التزام المكان والحدث - أو للأحداث - يفرضه المفكرة الأساسية للقصة القصيرة لابد يتحدد في بعض القصص ولما لم يتحدد في معظمها - طبيعة الموضوع ومساحته هي الحكم الأخير

١١ - اعتقد اني من خلال سبع مجموعات قصصية - ومجموعة ثامنة تحت الطبع انجرت مراحل تطور شعاعية - وهكذا يقول السادة النقاد - ولزى أن تنبئة

عبد الله الطوخي

وأود أن أشرت على إخواني القارئ هذه الملاحظة . أما عن الشر وعناصر الإعاقة والعداء والتفكير وقفن ، فإنني أؤمن بمفكرة عظيمة قال بها « بروتوكول بريجت » أيام نهر أناريز : هناك ستة طرق لقول الحقيقة ! .. أي أن الكاتب يجب أن يكشف الطريقة التي يقول بها ما يريد رغم وجود الرقابة .. إن الكتابة أحيانا تكون حرا ، ومروعة وتكبرا بالألفاظ وبالرموز ، كى تبق مصلا بقرائك .. وليس المروء السريع يدعى هون أجهزة الرقابة !

٥ - قيمة إنسانية أو كويبة جديدة أطمح أن يشاركني القارئ في معرفتها ودنيا . إن عظيمة المفكرة وطوبى تكن في عالمها أن يبتدأ أكثر عدد من الناس . حينئذ تظل من مرحلة المفكرة المبردة ، إلى مرحلة التجسيد بالفعل والسكون والعمل !

ولقد كان حلمي ، ولا يزال ، أن يكون أول لمرال هم يغزل وأهل البساط في كرتي . يشاركوني النظرة والموقف تجاه أعظم القضايا التي تشغل العالم وتحركه ! وهذا بالذات ما يدعى - في كل لغة أو مقالة أو مسرحية أو رواية أكتبها - مع معركة البساطة .. فوفا بإحلال معنى وسطورة الموضوع !

٦ - بعض القصص أكتبها في جلسة واحدة وكأنها حلم بلغة مفسر خاطف والبعض أعمل فيه الشهور وأحيانا الأعوام . ذلك يعتمد على مدى اكتشاف الصياغة والتفجج للمعنى والتفكي للموضوع وللشخصيات التي أكتبها

وبالقطع هناك بعض الظروف التي تحول دون لشري لبعض القصص ، بل دون كتابتها أصلا . إنها اعتبارات اجتماعية أحيانا ، وشخصية أحيانا أخرى . فمة إصلاحات نحن على الكاتب ألا يكون - باسم الحقيقة والفن - سببا في جرح وإيلام آخرين لا يملكون نفس قدرته على التكلف وهل للمواجهة !

٧ - بشكل أساسي تمديد القطة ، والتصويب ، أو كما يقولون (الولوب) من أول لحظة إلى قلب الموضوع ، ثم بعد ذلك الخوض العميق خلف الجذور مع الاهتمام بالصورة التي تخفف من ثقل الدهنيات

لكني بشكل عام ، لا يستعمل كثيرا أن أدرج في قائمة الكتاب « الصابعية » . إن الطباقية هي روح الفن العظيم !

٨ - في مرحلة كان الوضع الاجتماعي هو كل ما يهمني .. الآن أصبح هو الوضع الكوني وموقع الإنسان ودوره فيه ! إنه لإحساس تراجمي .. بيل لكنه مؤلم أن نلتزم من يقين ، أنك زائر هذا العالم وسوف ترحل بالحلم عنه ، وتكف قنصلك وعينك عن التجوال في الطريق ! إنني أسأرب المعنى العميق الذي يحاصر حياة الفرد بالموت - والمشكلة الحقة التي تواجهني - منذ سنوات - في حياتي وكتابتي .. أن أمارس الوجود بفرح ، وبكل طاقاتي ، رغم أني أعلم أني - على وجه اليقين - سأموت وأعتق من هذا العالم !

٩ - غالبا يحدث .. ذلك لأن قيمة الشخصية تتحدد بتوعية وسعوى الأحداث التي ترتبط بها أو تحفظها . أو تعرض لها

١ - أول من سحرني بهذا اللون من التعبير ، هو الكاتب الفرنسي « جي دي موبسان » بقصصه المترجمة آنذاك في مجلة « الفصول » وجئت له المذلة ، والخيال المصح ، والروح الإنسانية العالمة رغم أنه يحكي عن شخصيات قديمة لقد أوحى لي البساطة التي يكتب بها . بأنه من الممكن للإنسان أن يكتب مثل هذا الذي يكتبه ! ذلك هو مقياس عظيمة الفنان ، كل عظمة التي لا يفتكف بسط الرسالة للناس حتى لميس كل واحد أنه من الممكن أن يكون فنانا .. ولينا أيضا !

لرأت أيضا لألفونس دوديه .. وأناول فرانس .. إنها المدرسة الهرسية بشكل عام (وربما الرومانسية بنوع خاص) هي التي جذبتني إلى هذا اللون الساحر من التعبير

أما من القصاصين المصريين فكان أهمهم « محمود كامل الهامى » .. ومحمد بسرى أحمد .. (وللصدق أيضا) : إبراهيم الورداني

٢ - الأساس بالرغبة في الخلق .. أو قل هي الحرية حسب الخلق المراتبة عندي عاما لحرية حب البقاء .. وربما لذلك جميعها يرجع الإغراء في تلك الفترة الأولى من التعبير ، بأن المرء قادر على إقامة مثل هذا التكوين . أو المعيار المحي الصغير والكامل في نفس الوقت !

أما عن تجاربي الأولى في القصة ، فقد كانت القاطنة أو « المكودة » التي رأيتي قادرا من خلالها على أن أنظر إلى العالم وأصبح . لأنني أنا الآخر في تجربة في هذه الحياة نسمحن أن نقال !

٣ - لا . وحتى اليوم مازلت أعرف عن ذلك . إنني بطبي أنف من روح التقليد والحري خلف السائد والمألوف . وهناك خلق لا يبحث عن القاعدة الجاهزة التي يسير عليها . بل هو الذي يخلق القاعدة ويبدعها بتجربته وعفائه

٤ - أعتقد أنها « حالة نفسية » بشكل أساسي . بحركتها موضوع أو موقف أو رؤية حادة . أجد نفسي فيها شيئا بأمر حامل في الأيام الأخيرة من الشهر التاسع ولابد أن تلد !

لماذا لمي حالة يختلط فيها الترويح بالمشقة ونحن عندي بشكل عام ، هو رؤية خاصة جدا لظاهرة من ظواهر الوجود الإنساني ، بجبل لي أني الذي اكتشفها ،

١٠ - لابعى تحديد الزمان والمكان إلا بقدر إهداء الصدق والواقعية على أحداث القصة

١١ - أعتقد ذلك من ناحية «التكثيف» ومن ناحية «الموضوع» أيضا وربما مجموعتي التي تستند قريبا عن «دار الحلال» باسم «الأمل والفرح» وهي حصاد كتابي للقصة القصيرة في السنوات الخمس الأخيرة - بين ذلك إني أقرب فيها من التكثيف الشعري مع التركيز على عناصر الصراع الدرامي الذي تكشف عنه جديله الحادة !

١٢ - حدث هذا أول مرة مع كتابي عن رحلتي الطويلة في سمرقند. وقد أعادني كثير كتابي للقصة القصيرة وأنا أكذب هذه الرحلة فقد وجدني أكتب كل فصل فيها على شكل قصة قصيرة !

وحدث مرة أخرى عندما غزاني عشق المسرح . لقد سبب لي هذا العشق نوعاً من اليأس العظيم لفترة طويلة كانت كل فكرة تأتيني خلالها أحترار . هل أكتب قصة ثم مسرحاً ؟ ذلك لأنه لا يوجد فن درامي أقرب إلى المسرح من القصة القصيرة بحكم قيام اللونين على التوحيد والتكرير . فكانا و زمانا وشخصيات وأحداثا

وعموماً فإن القصة القصيرة هي حتى الأول وأحب من كل شيء أن تكون الحب الأخير !

١٣ - القصة القصيرة في خالد خلود الحكمة والصراحة والمطلقة في عالم يتراكم فوقه الزيف والمدونات والصخب !



لم يبقها . وهي حكاية واقعية املاني بطلها مخطوطها العريضة ودفع لي أجراها . إلا أنني مررت بعد ذلك . لأنني وجدتها ديمانية أكثر مما يجب . ولا يهم هذا سواء . فكنت رواية أخرى لم أستطع إتمامها . وفي تلك المرة وجدت من يقول - غير مدلل لا أذكر الآن من كاتبه ولا أين قرأته - إن من الكتاب ابتدى أن يبدأ بالقصة القصيرة . ظننت إن هذا الاقتراح يبدو ملائماً لي . فكنت عدداً من القصص عرضها على أصدقائي . لكنني مررت بتجربة حبيبة مريرة دفعتني إلى الاعتقاد بأن القراءة المرحلة هي العلاج الوحيد لحالي التي كانت مزربة . فاعدت إليهم الكتب حتى ملأها . وبدأت الكتابة من جديد . لأنني أحسست أنني أريد أن أقول شيئاً . حتى التفت أن بعض هذه القصص لم يعد يخصني وأن علي أن أنشره . فوجهت إلى «فاروق منيب» الذي كان يعمل بصحيفة للساء . ووضعت بين يديه قصتي القصيرة الأولى . وخرجت بها مسنودة بعد يومين . ومعها لتقديم (على الرغم من أنه لم يكن يعرفني) آثار في الحراسة . ولزمت أن أعثرها المهمة الأساسية لحياقي

٣ - لقد تعلمت من طوال عدد من المبدعين العظام الذين يعرفون عالمياً راية «وعي الفنان» أن علي الفنان أن ينسى قراءته بطريقة واحدة ذات شعبي أن يعتبر القراءة المسمرة جزءاً أساسياً منكلاً لحياته التي يحوها بكل إخلاص في الحياة . وأن يعمل بشكل مستمر . وأن يستفيد من أخطائه عن طريق تكرار المحاولة بتشكال مختلفة . وفي الطريق تولفت أمام عدد من الكتب التي أرحت نفسي بالقصة . أو تعرضت لدراسة بالوصف والتحليل . أو حاولت التنظير لهذا الفن . لكنني في الحقيقة لم أعلم من هذه الكتب بنفس القدر الذي تعلمته من العرص نفسها . ومن تلك الأقوال التي ذكرها المبدعون أنفسهم . لقد تعلمت من أقوال المعلمين العظام وعلى رأسهم «يسحوى» و«وكر» و«شيكوف» و«رجب وولف» و«جيمس جويس» (وأضيف الرسام بيكاسو الذي تعلمت من أقواله عن الفن الكثير) أقول تعلمت من هؤلاء أكثر بكثير مما تعلمته من كتابات الدارسين والنقاد الذين قرأتهم

٤ - أحياناً يكون الدافع لكتابة قصة من القصص حالة فرح شديد وأحياناً يكون حالة من الحزن الشديد . وأحياناً يكون الدافع حالة حب من نوع ما . وأحياناً لا يكون هناك سبب على الإطلاق . لقد كتبت اثنين من أفضل قصصني (هكذا أنا أنصوري) مرة . أثناء جلوسني على مائدة الطعام بعد الغداء اهرالي «قرف» شديد من أحد المتكلمين فتركته ودخلت غرفتي فوجدت أوراقاً على المكتب فجلست وكتبت قصة وقلت . ولم يشرق الأمر أكثر من بضع دقائق مرة أخرى . كنت مرهقا للغاية بعد يوم من العمل الشاق وجلست على الفراش وأنا أتأهب للنوم فإذا برفضة تدفني للإسبال بالقلم وكتبت قصة قصيرة على أطراف الأهرام . قد سبت . لقد كتبت أحب قصة إلى نفسي - حتى الآن - لأنني كتبت على قدة وقلت لها أنني كتبت عنها قصة . فقصت أن تقرأها . وعشت أن تكشف المكتبة فدمجت إلى يميني وكتبت القصة عن نفس هذا «الموضوع» . بل لقد اكتشفت منذ وقت مبكر أن التفكير في الكتابة شيء . والعمل على بشر ما

١ - قد لا أستطيع تذكر من هو بالضبط أول كتابي قصة قرأتها بحسن حياقي . وإن كنت أذكر أن علاقتي بالقصة - الحكاية - هي للنس خلافاً آلاف الناس الذين نشأت بينهم في البلد . أنني أنك سمع مئات القصص الخرافية من الصغار المبهوتين بك . رجالاً ونساء . بعضهم محترف . وبعضهم هاو . كما أن بعض هذه الحكايات يمكنك أن تدرجه فيها بقول عنه الأكاديميون على أنهم الفسكوز . وبعضه من ذلك الذي يخلقه رجال ونساء ذوو خيال غريب بورغبة في تجاوز الواقع المر الذي يعيشونه

إنه لابد من ذكر ذلك بل أن الخطوة التالية - بالنسبة لي - تربت على ذلك لأنني أذكر جيداً أن أول عمل مكتوب قرأته . وبمكنت أن أسميه قصة بشكل أو آخر . كان محسوة الملازم الصفراء التي تحكي قصة «عذرة بن شداد» . ثم لأنها الف ليلة . وبعدها كانت مرحلة من الروايات العالمية المترجمة التي أحدثت انبعاثاً بالمشرات . ولا أذكر الآن الزمن الذي قرأت فيه «حورجي ريدان» حتى ملته . لكنني استطعت أن أقول إني قرأت في نفس الوقت «سار» ولم تعجبني . ورايت في أعمال المازني القصصية صديقاً جدياً أكثر مما جديتي روايات طه حسين . وعندما قرأت هي يجب محفوظ لأول مرة مقالاً في إحدى المصاحف أحدثت اسأل عن كتبه . وكانت صدمتي مرعبة عندما وجدت أن أي «رواية عالية» قرأتها تسمح عبرية تفوق ما تتمتع به «راهوييس» لكنني عرفت بعد ذلك أنها من قصصه الأولى المهمة . ولم أشعر باحترام للرجل إلا بعد أن قرأت الثلاثية . التي ظننت أقرأها بشكل دوري لسنوات تالية . وكان اكتشاف قصص يوسف إدريس بليلة جديدة . صاحبها مرحلة قرائني للكتاب الروس الكلاسيكيين العظام . لشيكوف . ديستوفسكي . تولستوي . إيرمانتوف . ثم بدأت رحلة ترقى على كتاب الرواية الكبار . أما بعد ذلك فكان فضل يراشد التيار المصري المحدد إدوار الخراط . ثم وجدتني أقرب كثيراً إلى أعمال المدين سبقوني والذين أطلق عليهم النقاد «كتاب السنينيات» . لقد وجدت في أعمال بعضهم عافح عظيمة لم يكتب مثله من قبل

٢ - لم تكن بداياتي الأولى في القصة القصيرة . ولكن أول عمل لي كان رواية طويلة للغاية سجلت فيها حكاية عاشق غائب حاول الانتحار من أجل حبيته التي

اكتبه شيء آخر - وأن الربط بين الأمرين يمكن أن يفسر الكاتب - خاصة في بلد كمصر (وأعتقد في غالبية بلدان ما يسمى بالعالم الثالث) لذا فإن النشر لا يشغلي أثناء الكتابة - إنني لا أفكر في شيء آخر سوى أن أكتب أحوال ما أستطيع - لأن هذا هو عملي الأول

١٠-٥ - لا اعتقد أنني أريد أن - لوصل - لقلبي شيئاً واحداً - فقلبي الذي يريد أن يفهم الموضوع فقط لي يستطيع ذلك مما حاول - لأنه لي عدد موضوعات - هكذا يصل إليه - لأنه اعتقدت يريد أن يفهم على عناصر أسببه وجوهرية في العمل - هي اللغة والتكليف والإيقاع - كما هي للمعنى والإطار - أي كل المفردات السهلة الممتزجة والمتلاحمة مع وفي ما يمكن لسميه عازراً بالموضوع

ليس هناك موضوع محدد في الفن - كما أنه ليس هناك شكل محدد

لأعمل الشيء كالميكانيكي وحسب - إذا جاز التشبيه - هو مجموعة من العناصر التي يجب كل منها الحياة فلاخر - قد يستطيع المدارس أن يتناول واحداً منها بالدراسة - وقد يجيد ذلك - لكنه في النهاية مضطر إلى الاعتراف بأنه يقوم بعملية جبرية قد تبدد الفارئ المتابع - لكنها تبدأ أن تعطينه نفس التأثير الذي يعطيه له العمل الذي نفسه إذا احسن قراءته

سبب الفهم إنني لا أعمل أي شيء أو شخص أثناء العمل وإلا فإنني سأقتصر على موضوعات معينة هي في الغالب أشباح منقطع على وحدتي (أهم الأشياء التي أعمل على تفرغها كشيء أعمل) وبالتالي فإنني سأقتصر من الكتابة إلى التفكير في ألباح القراء - الذين لي يكون لهم وجود أصلاً - لأنني لن أكتب أصلاً - لكني بالناكيد - وكأني كاتب - أحلم عندما أفكر في وضعي ككاتب - وفي المصير الذي أتواصل معهم - أسمي وأسمي أن يقرأني كل الناس - ولأنني أجد هذا صعباً مستحيلاً - فإنني أعود لأحلم بشكل أكثر واقعية - بأن يقرأني الذين يستطيعون القراءة - خاصة هنا في مصر والبلدان العربية - ولأنني أعرف أن الذين يستطيعون القراءة في مجتمع مختلف مضطرب بأشكال التحلل المختلفة - فإن عمل يتعامل مرة أخرى - وأطلب شيئاً (وجدت أنني أناله) هو أن يقرأني أولئك الذين لو عرفت هم أسباب الخروج من دائرة التفضيل - لكنني سأكون أكثر كذاباً في هذا العالم لو أنني قلت إنني لا أحلم أن يتغير العالم - وبجني الضلال - لأحلم مرة أخرى بالحلم الذي ذكرته في البداية

١٠-٦ - الأمر يختلف من قصة إلى أخرى كما ذكرت عرضاً - لكنني لا أعتبر بداية القصة هي انبثاق من المسودة الأولى لها - إنني أعود إلى قرائنها من جديد - بعد يوم أو أكثر في الغالب - يروح متحضرة لاكتشاف جوانب الضعف (وحيثما يكون هذا الضعف في حقل أحده في الإيقاع - أو في بعض الكلمات التي أرى أن هناك ما هو أفضل منها - أو في بعض الكلمات التي أجدتها زائدة ولا لزوم لها) وبعد هذه العملية - التي قد أقوم بها عدة مرات - أو مرة واحدة لا أغير فيها سوى كلمة أو فاصلة - وإذا ما وصفت هي - المستوى العام للقصة - فإنني أبداً أتذكر في نشرها - أو عرضها على عدد من الأصدقاء - الذين شاهدت الظروف أن يكون بينهم عدد من أفضل الكتاب - لاستطلاع رأيهم - وغالباً ينتهي الأمر بإصراري على رأيي في القصة - وعندئذ فقط أعبر أنني قد انتهيت من كتابها

بسمالك بعض القصص لحسن أثناء كتابتها أتذكر تعاني صعوبات فظيمة - قد لا تتبين مصادرها المباشرة لحظة شعورك بها - لكن هناك مرعاً من الصعوبات التي قد تصيبك بعد عدة محاولات إلى التوقف - هي تلك التي تنشأ من اعتبارك لنقطة بداية خاطئة - أو زاوية نظر خاطئة - أو لأصابع جسيانية أو نفسية - وأعتقد أنه كلما ازدادت صعوبة الاستمرار في العمل - كلما قلت قيمته - ومن الأفضل التحل عنه حتى يحين لحظة أخرى نحس فيها هذه الصعوبات - والمهمير الحارم بالنسبة لي في كل الحالات التي كتبت فيها قصص القصيرة التي أعتبرها ناجحة - هو أنني أحس أن نقطة البداية ملائمة للمضي قدماً إلى النهاية - وعندئذ تصح الصعوبة أمراً استثنائياً يمكن التغلب عليه ببعض التنقيح - ومحاولة النظر في الصفحة الأولى للقصة

٧ - اعتقد أن نهضة الحرفية لم يفلح حياً مادام حارس الكاتب نفسه لم يفلح - أما عناصر هذه الحرفية فهي أمور متداخلة متشابكة تستطيع تسمية بعضها - لكن بعضها الآخر لا أجوز على القول بإمكانية التعبير عنه - وإلا فإنني سأكون مشغولاً كثيراً - إن اكتساب الحرفية العالية - أمر يحصل عليه الكاتب بظاهر دون إقراح من أحد - أو حتى دون معرفة من أحد - لأنها مرتبطة بصدق الكاتب - وحماسه بدورته - ووجه عمله - وبقية من أن شيئاً لا يستطيع أن يوفقه عن الاستمرار في محاولته - وهناك عدد من الكتاب العظام لم يستطيعوا التعبير عن مهاراتهم وكيفية اكتسابهم لها - ومع هذا يظنون كتاباً عظيماً - والبعض الآخر استطاع أن يصوغوا لنا عراسهم في مقولات استخلصوها من تجاربهم - وبعض هؤلاء يعرفون إلى ما كتبه عن عراسهم القيمة لمعالم الفنية نفسها - لأنهم كانوا يوهلون هذا العمل أكثر من غيره

لكني أعتقد بأن هناك عدة أمور - هي أشبه بالقوانين العامة بتجربة الفنية بحكم الحرية الفنية - بالنسبة لكاتب القصة - منها - على سبيل المثال

- إن على الكاتب أن يمتلك القدرة على ما أسميه بالحس الواعي بأدواته - وأن يعمل على فهمها بالفضل الدائم - والذي هو وحده الكفيل بتسمية رؤياه بتمام - ولعناصر العمل الفني

- إن القدرة على القياس لحظة البداية الصحيحة ليقود إلى نوع من دعم العنصر بشكل محكوم بإحساس جوي - وسعة في التفكير - والقدرة على التأثير والتواصل

إن هذا هو أهم قانون يؤمن به وأعمل على أن أكون في يقظة دائمة لالتصاحبه وهو يقودني إلى الإيمان بأن فقدانها يهبط العمل بعمق في الإيقاع - ويجز في اللغة - وعطش في الحرف العام - وفيما يريد الكاتب أن يقول - مع إيمان بالشيء من هذه العناصر لا يمكن فصله عن الآخر - حتى يكتمل البناء - الذي هو في النهاية - إذا خلق بشكل متين صلب - فليأس بجراح العصر الذي وصفه مبنية بإحكام - هي قصة جيدة - وإلا فإنها عمل ردي

- إن كل عمل فني يطرح على المستوى الحرفي مشكلة فنية جديدة - في نفس الوقت الذي يحل فيه مشكلة أخرى

- إن في القصة - بالذات - هو فن الحركة - الحركة بمعناها الجدي والتركيب والتفصيل الزبدلة فقط هي التي تبرز الحركة في ميكانيكية ومكثوفة من الحملة الأولى

- إن على الكاتب أن يمتلك القدرة على التي (عندما القدرة على أن ما هو رائد - مضطرب بالإيقاع - خارج عن الموضوع - فو تأثير غير ملائم للتأثير الذي نعرضه للرؤية) والبحث عن الكلمة الملائمة للإيقاع - والقدرة على التعبير عن الآخرين (دون أن يكون هو هم - بل هم هو) باستيعاب الصورة العامة وحرارة المبدعين الآخرين - والتسم من الاعطاء - وعدم التحلل من الروح النفسية القائمة على أساس أن الميكانيكي يمكن - أي كمال العمل الفني بالصنع الذي هو كمال البناء

- إن على إذا كنت أبحث على لسان شخصية ذات مواصفات معينة - أن اصنع نفسي في ظروفها - والتعامل معها باعتبارها هي التي تقوم بالعمل - أي هي التي تتحرك - وهي التي تتكلم

- إن التجريب الدائم واجب يرضيه الكاتب الحاد على نفسه - وهو الذي يقوده إلى اكتشاف الشكل الجديدة - تدفعه إلى تطوير أدواته ورؤيته

- إن العمل على التعامل مع المجتمع يقود بالضرورة إلى امتلاك الوعي المتعدد واكتساب الخبرات الضرورية التي هي راد الكاتب - في نفس الوقت الذي يحبه السوط - ذلك النوع - في الاندال - ويعني إحساسه الحرفي ويعني فيه القدرة على التعبير بين ما هو عاطفي وما هو صحيح - بين ما هو ضروري وما هو مرفوض

٨ - اعتقد أن مسألة «الغزى» في حد ذاتها مسألة جزئية إذا نظرنا للعمل الفني ككل . ومواء أراد الكاتب أن لم يرد . فإن عمله في النهاية لابد أن يصب في إطار حركة التقدم . أو الحركة الشعبية . بشكل واضح أو غير واضح . إلى التحلف

وقد أثبت التجارب - الفاشلة والناجحة - أن النظرة إلى الفن باعتبارها «غزى» هرد . تلك التي كانت تحجره والمخاطب المبررة شيئا واحداً . قد اندثرت إلى غير رجعة

إن مهمة الكاتب التقدم أن يكتب أعمالاً جيدة . كاملة العناصر لصب في إطار حركة التقدم . دون أن يجعل من كونه فناناً . وليس حكماً على جعبته بالمواضع والتضام . حتى ولو كان الموضوع الذي يهتم به قضية اجتماعية مباشرة

فليس هناك موضوع لا يمكن تناوله بأفوات الفن

وأعتقد أن جميع المهمل تنطلق من هذا الفهم

٩ - لا أعرف كيف سيكون مدخل إلى القصة التالية التي دعا كتبها بعد ساعة . وربما بعد أسابيع . وأحياناً . أجد «الحدث» الذي أكتب عنه هو الذي يسيطر على أحاسيس أكثر من أي شيء آخر . لكنني أرى «الحدث» بطريقة خاصة . وأهميته هي بالنسبة لهذا العمل بالذات . وليس بالنسبة لأي شيء آخر خارج العمل . وأحياناً يبدو الشخصية التي أكتب عنها هي البؤرة التي يجذب إليها . الأمر يختلف من عمل إلى آخر

١٠ - لأن فهمي للحدث قد يتضمن أيضاً حدوداً قبل وجود العمل الفني أو حدوده أثناء خلق العمل الفني . فإن «الزمان والمكان» بالنسبة لي قد يحدد أيضاً الوجود الفعلي . أو ضمن إطار حركة الحدث . أولاً كتاباً اجتماعياً الذي تبرز به روح الشخصية . لها وإن لم يكن مطلقاً إلا أنها عنصران ليس لها معنى خارج إطار النظرة الشاملة . النظرة الشاملة التي تحتوي الزمان والمكان

من هنا - فإننا إذا افترضنا أن القصة تدور على الشاطئ . فلا بد أن يكون هناك شاطئ . لكن قد تكون هناك أيضاً حكاية بسيطة يحكيها الفنان للبيئة من الأمل

التي غانها داخل دُرانة السج . هري كما يرى هو . وكما ترى هي أيضاً من خلال كلامه . «البرش» الملحق في الركن القصص . والمساحة الضيقة الخائفة . والسقف القبيح المنهي بكوة صغيرة . وكتابات الذين صعدوا من قبله على الجدران . يرى كل ذلك وربما يعود للشاطئ وربما لا يعود . لكن يظل الشاطئ الرطب في بداية القصة . والزمانة الضيقة في نهايتها . والأمر يتوقف على براعة الكاتب . ونجاحه في ألا يؤثر وجود المكاتب على بناء القصة . بحيث نحس متكاملًا وحياً . ولا يمكن للماس بقطعة حبر منه

١١ - لا أعتقد أن عمري يسمح لي بأن أقول إن ما أخرته حتى الآن . يمثل مراحل تطور متعاقبة ولكنني أعتقد أنني أكتب الآن بشكل أفضل من السابق (أي من نحو خمسة عشر عاماً مضت منذ كتبت قصتي الأولى .) وأعمل على أن أكتب أفضل مما كتبت حتى الآن إذا لم تكن الأعوام تسمح لي بوصف الراجل . فكيف أجري على التجديف . أهي كتباً أجري على ذكر «النتيجة» ؟

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة إلا أثناء عمل لي رولينج . تلك التي انتهت منها ونشرت . والأخرى التي أكتبها . لأنني عندما بدأت العمل في كل منها صرفت ذهني عن عمل أي شيء آخر . أقول . أثناء عمل . لأنني كتبت الرواية الأولى مرتين . فولفت بيها فترة . كتبت التامها عدة قصص . ثم عدت إلى الرواية مرة أخرى . وعدت فكتبت قصصاً قصيرة أخرى .

١٣ - عندما سألت مندوب مجلة «الكورموريلان» أرست هيمسجوي أن يكتب مقالاً عن مستقبل الأدب قال إنه لا يعرف عن مستقبل الأدب أبداً ما سيقوم بكتابته في اليوم التالي . بل إن الكثيرين لا يستطيعون التنبؤ به أبداً ولم يكتب هذا المقال أبداً . واستعاض عنه بكتابة قصة قصيرة

فهل من المسموح لي أن أعتبر هذه «العبرة» لتكون إجابتي عن السؤال الأخير ؟

وقبل بداية محاولتي الكتابة . وفي أثناء المحاولات الأولى . تعرفت عن هذا الطريق قصاصين وروائيين عالميين من الكتلة حيث أصبح صهرهم صعباً . ولكن أذكر منهم على سبيل المثال : تشيكوف وجورجول وجورجكي وديستوفسكي وفورجيبف وتولستوي وموبسان وكامو وسارتر وهيجو وبوزاك وميسون دي بوفلو . وشارلوت برونتي وويلز ووالتر سكوت وتوركويداد فويل وديكنز وهكسل ولزويل وسويت وأوهري وسيلس كران وهيمسجوي وشتاينيك وكوبراد وهري جيمس . وكذلك لورانس ودجاس وبزالك وكالكا وجوته .. وغيرهم

وقد أدت فهمي الحركة الشعبية إلى تحول في زمن مبكر جداً الكتاب القصصيين والروائيين العرب الذين ظهرت محاولاتهم في هذه المسلمات القصصية المطبوعة . إلى جوار الحوادث اليومية والحوادث الأسبوعية التي زاد اهتمامها بها القارئ ريادة كبيرة في الأربعينات والخمسينيات ومنهم : إبراهيم رمزي ومحمود كامل وفريد أبو حديد وسعيد الغريان والمازي وبجي حتى وجيب محفوظ ونوفيق الحكيم وطه حسين ومحمد تيمور ومحمود تيمور والمريضي وعيسى حيد وظاهر لا شين وإبراهيم نصراني وسعيد حيد والخليج وحنا مينه وسهيل إليزي ورشدي صالح وحسان عشتور وسهير الظواوي وعالشة عبد الرحمن وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف حبيب وعبد الرحمن الشراوي . وعبد الرحمن الحليمي ومحمود الجبوري . وقد يبدو أن بعض هؤلاء تجمعهم معي المعاصرة . ولكنهم لا شك سبقوا في الكتابة والنشر . وكانت فهم أعمالهم المطروحة قبل أن تصدر في أول مجموعة قصصية . وأود أن أذكر أنني ذكرت الأسماء على سبيل المثال لا الحصر

٢ - كان قصصهم هو عصر القصة القصيرة والرواية . ولكن الاهتمام بالقصة كان أكبر وأعم . فكان قصصاً إليها شيئاً طليحاً

فاروق خورشيد

١ - قد يبدو عدد الكتب الذين قرأتهم معقولاً للدرجة . ولكن علينا أن نتذكر حبيب حركة الترجمة ورائها . ثم اتساع الاهتمام بالقصة وإقبال الكاتب على ارتداد الكتابة فيها منذ مطلع القرن وحتى منتصفه . وقد كان لهذا الرواية . والمترجمات للزيات والمخطوطي . ومسلمات مسامرات شهرة في روايات الحبيب والفراد والقصة (وكلاهما مسلمات مطبوعة ومنظمة) أثرها في هذه القراءات وكثرتها . وقد بدأ الأمر بالنسبة لي اهتماماً على الترجمة . ثم محاولة تعلم الإنجليزية عن طريق الشعب بالأعمال القصصية والرواية المختصرة ثم الكاملة . ثم عن طريق الاتصال بالطبعات العربية من الأعمال الفنية للترجمة إلى الإنجليزية . أو المكتوبة بها أصلاً . وبالطبع العناية الفنية ظهرت مكبات في القاهرة تبع هذه المطبوعات التي كانت في الأصل محضة لغوات الخلفاء . ثم تركت مع محفلات الجيش الإنجليزي المحلل لبيع وخيمة جداً في هذه المكتبات

وقد بدأت بحارتي الأولى تعيش بين عالمي الشعر والقصة . ولكن كان من الواضح أنني اعتقد منكة الورق دائماً وشيئا غريبا حلت كتابة القصة عندي محل الشعر الذي لا املك أحياته . ورغم أن هذا في مهنتي في القصة ورؤيتي لها ، وهدال يؤثر حتى اليوم

٣ - بالطبع قرأت دراسات عديدة . ولكن هذه القراءات جاءت متأخرة عن مرحلة البداية في الدخول إلى فن القصة . ولعل السبب في ذلك هو أن اهتمامي بالنقد الأدبي لم يكن من أجل الاستعانة به في الكتابة . وعندي أن النموذج هو الأصل في التأثير في الكاتب ، وليس من كاتب يكتب بعد أن يدرس القواعد إلا فيما ندر . ومع ذلك فدراسة القواعد شيء مهم في مراحل متأخرة . أي بعد البدء بالفعل في تحديد المسار الفني للدالي للكاتب . وإلا توارت الموهبة لتصبح مكابا للحرفة . وهذا أمر وارد بالنسبة لكاتب قصة الحكمة والقصة البوليسية . أو القصة محكمة البناء . ولكن معظم هذه الأوهام تصبح انتسابا إلى الفن محال لسؤال وشئت عند المدارس والنقاد

٤ - هناك قاعدة مهمة في هذا الصدد لابد من أن يتبعها القاص . وهي أن الشكل يلغى نفسه بنفسه . وسواء كان السبب هو حالة المبدع النفسية أو طبيعة الموضوع فإن التجربة الفنية تتم متكاملة . وتكاد الإضافة الواضحة هنا تكون غالبة ولا دور لها إلى حد كبير . أما مسألة إمكانية النشر فأننا نؤكد هنا أن يكون طبعا حاجات (السوق) . أما أصحاب الفن فليس هذا الافتراض واردا عنهم أصلا

٥ - القصة عندي وسيلة للتعبير عن تجربة فنية جادة تريد أن تخرج من كنفها إلى المروى . فالقصة توصل نفسي وما تعبه من صراعات . وما يدور فيها من جيل بينها وبين ذاتها . أو بينها وبين الحياة واليأس . إلى الخلق الجاد للفهم من خلال هذا الشكل الفني

لم أفهم معنى أن يمثل الفنان لفرقة وهو يكتب . هذا السؤال كما لنا في غيره يدخل في إطار أصحاب الحرفة لا أصحاب الفن . فليس الهدف هو إرضاء القاريء أو جذب اهتمامه . بل هو ما هو طرح لتجربة فنية جديدة عليه . والقاريء هنا شيء موجود أو قد يوجد ، أو كان موجوداً وغير . أما قارئي أنا فهو نفسي بالدرجة الأولى فأننا معاصرو معاشنا للحياة ونشعر بها . ونفكر ونحاشي عن العمل الفني . محددي صدقه في التعبير عن . وعن خبرتي ممن يعيشون نفس التجربة الحياتية . ويعانون نفس خطوط العصر واحزانه . فكل من صادف كتابي فانهمل بها وعاشها هو قارئي . وقد يسمى إلى هو حامدا . وقد يلقى بالصدفة . وقد يراني ولا يعيش إلا بعد حين . ولكني لا أعرف له طبقة أو لونا أو لغة أو هوية أو هذات محددة . والسؤال بشكله هذا هو أقرب إلى عملية الإحصاء التوسيل منه إلى عملية البحث النقدي

٦ - ليس للزمن أهمية في كتابة القصة . فقد تكتب القصة في جلسة واحدة . وقد تكتب في عدة جلسات بينها فواصل زمنية . الصعوبات تنحصر عندي في أن تنتهي الدفعة الشعرية التي تسير العمل الفني ، وهنا لابد من التوقف حتى تنبأ النفس لتعيد العيش من جديد مع التجربة الفنية من خلال ما عمت كتابته . وما يمكن أن يستدعيه هذه الكتابة من إسهالات جديدة . تكون التراكم البنائي الذي يحدد مسار القصة

٧ - إذا كانت الكتابة الفنية حرفة . فمعاصرها مدرك أمر استخلاصها للنقاد وإذا كان للكاتب وسائل محدودة تعرضها للممارسة والأسلوب المتميز في العلاج . فهذا أمر مدرك استخلاصه أيضا للنقاد

٨ - ليس من عمل فني صادق إلا وله مغزى اجتماعي معاصر . فالكاتب لا يعيش في فراغ . ولا يكتب من فراغ . ولكن المغزى لا يقصد إليه قصدا . وإلا دخلنا في مسألة الحرفة ووعية القاريء . وغيرها من الأسئلة التي لا أوافق عليها أصلا

وإذا كان الفن مجبورا عن الحياة . فالحياة وظروفها وتقنيات واحداها تعرض للمغزى الاجتماعي . شاء الكاتب أم رفض . أما أن يكتب وأمامه رأس موضوع اجتماعي . فهذا إنشاء وليس فنا . أو هو توظيف للشكل الفني كوظيفتها بعينه عن رسالته . وساعتها لا تصعب لمن جعلوا الشعر عدسا أو هجاء أو فحرا أو استعارا . وهذه النظرة من تلك . وليس فيها إلا رؤية إعلامية للفن . الفن مما يراه

٩ - قلت من قبل إن التجربة تفرق الشكل الفني الذي تريده . وأقول هنا إن التجربة الفنية أيضا هي التي تحدد ما نهم به اهتماما أكبر من حدث أو شخصية . والكاتب يتساق وراء التجربة الفنية إلى حيث تفرقه . ولحكمة فيها غير واضح . وإنما هو وليد التجربة والممارسة وصدق الحسن الفني

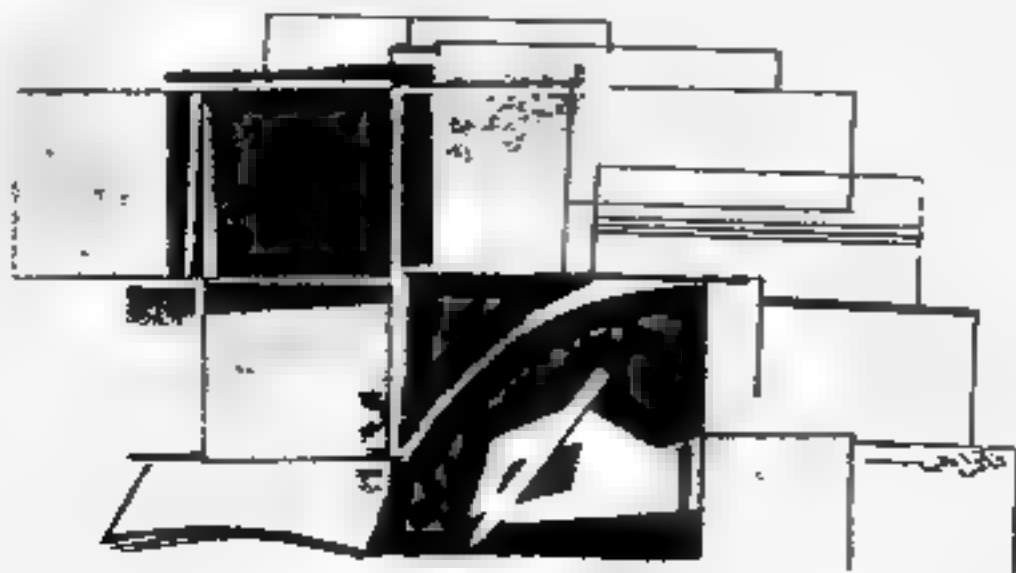
١٠ - قد يكون الزمان والمكان أساسيين في القصة فليزمن لحياتها . وقد لا تكون لها أهمية فيزكان بلا عيب

١١ - لا يكرر الكاتب نفسه إلا فيما ندر . وذلك حتى يكون ما يكتبه لاصرا عن الوفاء بما يريد التعبير عنه من تجربة . فينكر العمل حتى يتم الوفاء بالتجربة كاملة . ثم لا يعود إلى نفس التجربة أبدا

والكاتب يسير إلى أمام . أي أنه تطور دائم منذ لحظة البدء وحتى تاتي مرحلة النضج أو كلمة الختام في حياته وقتها على السواء . وإذا وقف الكاتب مكانه فقد انتهى ولا معنى لوجوده . ومن هنا فأننا أعتبر كل مجموعة قصصية في مثل مرحلة فنية شكلا وموضوعا وتجربة . نلهد لها بعدها . ومازالت . فما أطول . أعزك في تطور دائم . فأننا لا نعيش يومى مرثى . ولا أكرر حياتي نفسها بالقطع . وحركة الزمن والسن وتجرب الحياة . والقراءة والممارسة الكتابة . تحدث تغيرا دائما في الدخول والمخرج على السواء . ولنا ابن كل لحظة جديدة . أعبر عنها وأنا أعيدني ومعنى هذا أنني مازلت ألتطور . وأطعم . وأجرب . وأبحث باستمرار عن القالب . وعن الأسلوب . وعن المعنى والهدف

١٢ - لم أنصرف عن القصة القصيرة . فدخول عالمها لم يكن عيبا . وإنما كان طريق حياة . وقد تجلوني بعض حين . ولكننا نلزمى من طال إخفاء . وأعود إليها صاغرا منها شرفت وخرت في أشكال التعبير الفني الأخرى . فالقصة عندي قمر

١٣ - القصة لم وجد ليبي . حقا قد يتغير في شكله وأسلوبه ومبجبه المعنى يتطابق إيطاع الحياة وتطور شخصية الإنسان من عصر إلى عصر . ولكنه لم يبق ما بقيت لدى الإنسان الرغبة في الكشف عن نفسه والتعرف عليها . وتامل تجربته وملقب إلى الآخرين



فني الأبياري



١ - تشعبت قراءة وأنا في المرحلة الثانوية . فقرأت لشكسبير هوجو ، وموباسان . وجورجي . وتشيكوف . وأعجبت بقصص محمود تيمور وخاصة بكل عام وأنتم . وجون شتاينك أيضا

٢ - كنت أطلع الروايات الطويلة . مثل «الفرسان الثلاثة» . و«البوصاء» . و«مغامرات فوستا» و«باروليا» . وروايات «دوفاليل ماباني» . وعندما انجذبت إلى قراءة القصص القصيرة في بعض الفترات . كنت أهتم بالتركيز الشديد والتجاذبات التي تنسجها القصة القصيرة . وذلك عند أو . هري وموباسان وقد بدأت بحاري الأول عندما كنت في السنة الثالثة الثانوية . فشرعت في مجلة الطلبة «صوت الطلبة» عام ١٩٥٩ . قصة وطنية بعنوان «الصلب الناهية» منظرًا بطبيعة الحال لبراماتي في روايات أرسين لوبين . وشولوتس هولز

٣ - وعندما بشرت هالين القصص . رأيت أن أكتب إلى «دراسة» هذا القارئ . فقرأت كتاب «في القصص» محمود تيمور . وكنت معجبا به . خاصة بعد دراسة «بناء المجهول» التي كانت مقروءة علينا في طلبة السنة الأولى الثانوية . وعندما التفتت بكلية الآداب بالإسكندرية . كان مقروءا علينا «رواية» «ملوى» في كتيب «الريح» . وأعجبت بها جدا . حصلت به على درجة امتياز . لذلك قرأت أن اطبع في كتيب . وتم توزيعه على زملائي الطلبة . وهذا الكتيب القليل كان ملتحاق الصداقة التي استمرت بيني وبين أستاذنا الكبير محمود تيمور استمرت مايقرب من عشرين عاما . أصدرت خلالها ثلاثة كتب نقدية عن القصة القصيرة . والرواية عند تيمور . وكانت هذه الدراسة «الطال» . لكني أحرص في أسرار هذا الفن القصص . والاتجاهات النقدية الإنجليزية والفرنسية . والأمريكية . لكن تكون سدى في القصص لأعمال رائدة القصة العربية بلا منازع

٤ - خلال قراءاتي المتواصلة لمعظم الكتاب الذين تأثر بهم محمود تيمور . مثل موباسان . وتشيكوف . ازداد قلبي بهذا الفن في التعبير الأدبي . وقد ساعدني ذلك أيضا في مهني الأساسية . الصحافة . ووجدت القصة هوى في نفسي . وساعدني على التعبير عن بعض القضايا الإنسانية التي يعجز المقال الصحفي أن يصل بها إلى الرأي العام

٥ - عشت الأناصير التي كتبها . كانت تهدف إلى إلقاء الضوء على أفاق النفس البشرية . وتصوير الحب في أنمي صورة . لأنه لربما الوثيق الذي يمس العلاقات الإنسانية . وإنك تستطيع أن تشترى أي شيء في العالم إلا الحب . لأنه قدر . وطوفان تصاب به القلوب العاشقة . وعندما أكتب لا أختل أعمى أي قارئ . لأنني أكون في لحظة التماسح . وانفعال . محاولا التعبير عن الركان الذي يجيش في صدرى إزاء موقف . أو شخصية أو تجربة من التجارب الانفعالية

٦ - ليس هناك زمن معين تستغرقه كتابة القصة القصيرة عندي . فقد استغرق كتابة القصة عندي مايقرب من شهر . ولم أستطع أن أنجز كتابة قصصية في جلسة واحدة . لأنني في اللحظة التي أجد فيها بالقلم متعبا عن نقل أحاسيسي أنوف عن الكتابة مباشرة

٧ - من إلقاء نظرة على ما كتبه من أناصير . أستطيع أن ألتج - الآن - أني قد تميزت ببعض العناصر الخفية . مثل الحملة القصيرة القيمة بالثيمات

والاستعارات .. والسطرة أحيانا . والتي تكاد تحمل في طياتها صورة كاملة للموقف . أو معبرة عن ملامح الشخصية التي أصورها . وهناك أيضا الحوار المسرحي القصير المركز

٨ - أما أحيانا في كل قصصية . فأنني لأنسك بالقلم إلا بعد أن أؤمن إيمانا كاملا بأنني أعالج وضع اجتماعيا خاصا من أوضاع الحياة الاجتماعية المعاصرة

٩ - وبأنني أحرص على أن يكون مدخل إلى القصة مشوقا . مثيرا للانبيا . محاولا قدر الإمكان أن أجلب اهتمام القارئ . وأصعبه معي إلى هذه العالم الجديد الذي أصوره له في القصص . مبتزعا إياه من دوامة الحياة اليومية الروتينية ولأترك كل جهدي على الحدث في القصة . ثم تأتي الشخصية في الدرجة التالية

١٠ - في معظم أناصيري أجد نفسي مهتما ببعض الزمان الذي يؤثر بلا شك في الشخصيات . والأحداث .. وكذلك المكان الذي تصارع فيه الشخصيات . مثل الأماكن الأثرية . التي تثير عندي شخصية

١١ - في مجموعتي القصصية «تحت» . بينت أنني مررت بعدة مراحل مختلفة . في مجموعتي القصصية الأولى . اتسمت بمحاولة قصصها الإنسان .. وصراخه مع قدره . ويطلب عليها الطابع الإنساني البحت . في معالجة بسيطة . وأسلوب بسيط

أما في مجموعة «قصص قصيرة جدا» . فقد تركزت اهتمامي على أن تتناول القصص شريحة صغيرة جدا من المجتمع . أو مؤلفا . أو شخصية معينة . أحاول التعبير عنها في إيجاز مرهق . وصور قصيرة بعيدة عن الاستطراد . وفي (ترجمة حب) وغيرها . حاولت المزج بين الصورة المعبرة عن الموقف . والحوار المسرحي المركز .. متبعا أن اللغة العربية المعقدة قادرة كل القدرة على أن تكون شاهدة على عصرها . ومعبرة عن العصر بكل ما فيه من سرعة متغيرة . وانتصار الإنسان على تحديات العصر . وكيف وصل الإنسان إلى سطح القمر لذلك كان ضروريا أن يراعى الفن القصص مع بعض العصر فكبت «القصة القصيرة جدا» معبرة عن بعض العصر . ومشكلاته . مستعينا بالله المتطورة . وياحوار المسرحي القصير ولعلنا دعوت في عدة مجالات باسم «قصة قصيرة جدا»

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة .. ولكن فقدان المضمون خلال هذه الأيام من واقع الحياة المعاصرة المضطربة . حيث يجد الإنسان يقفن في سحق أعياه الإنسان . بأحدث آلات الدمار الحربية . وسعة الأمم المتطاحة . من أجل لوجام .. كل ذلك يجعل الأديب .. يقف مشلولاً . حائرا . أمام هذا المضمون الإنسان . ذلك المجهول العجيب

١٣ - بالرغم من الأحداث التي يمر بها العالم من حروب فتره وتآزم الإنسان إزاء متطلبات الحياة . لوي أن القصة القصيرة هي بالغة الزهور التي تعيد للإنسان كيونه بعد أن أصبح وحشا هيلريا يقتلك بأعياه الإنسان لا يشم إلا رائحة الملبود والموت

لنقلها .. مثل هذا القارئ هو الذي وقف إلى جوارى منذ بدايات النشر وعندما كان اسمي مجهولا تماما .. بينا صغر من بعض المجازات الذين يعرفون عن قرب !! .. والذي يجب أن يكون واضحا : أن البطاقة الشخصية ليست الأساس في تحديد شباب القارئ من جنسه ، وإنما استعداده لقبول الجديد والتطور ، وفي هذا قد يكون القارئ كهلا بينا بعقله يقول إنه في العشرين فقط من عمره ! .. قارئ هو الذي يهرع إلى أن تظلم عيناه في موضعها الطبيعي ، أي في وجهه كي يرى بها ما أمامه من حاضر ويشتوق بها إلى المستقبل ، وليس ذلك الذي يضعها في لفاف فلا يرى إلا ما عطفه ولا يبرش سوى في الخافى .

ومن هذا كله يمكننا معرفة ما الذي تهدف إليه القصة القصيرة عندى إلى توصيله إلى القارئ ..

٦ - عن عملية الكتابة ذاتها فقد تكتب القصة القصيرة في جلسة واحدة ، من ساعتين إلى أربعة ساعات تقريبا .. وقد تكتب على مراحل خلال يومين أو أكثر ، وذلك حرصا على استمرارية الجهد الوجداني الذي يجعلها تسبحا واحدا دون نظار .. وحتى لو كانت القصة لمخاطب الطفل وحده فهي تحتاج إلى الحفاظ على تماسكها السردي لأن هذا يرتبط عضويا بتسلسل الفعوى .. أما عن عملية اختيار الفكرة وتطويرها واكتشافها قبل كتابة القصة ذاتها فهذا قد يستغرق عدة أيام وأحيانا عدة أسابيع ، وقد يكون غير ذلك ..

ولكل قصة وضعها الخاص .. وادعوا ما تصادف الصعوبات أثناء الكتابة ، ذلك أنني لا أملك القلم إلا بعد أن تصبح القصة متكاملة في مخيلتي .. وإن حدثت وتوقفت لعمري هذا أن هناك عذلا ما في شكلها أو صياغتها لا يطق ومستمرا .. وهذا يستدعي تخييق ما كتب والبدء من جديد ، أو استبدال الفكرة لغيره من الوقت .

٧ - كتابة القصة موجهة بالإضافة إلى الجهد والمثابرة والصناعة والموهبة هي التي تجعل القارئ لا يشعر بالصناعة فيصير أن ما يقرأه قد كتب بشكل عفوي ، وربما كان المكس صحيحا .. وعلى هذا لا أعرف إن كانت هناك عناصر حربية تسهم عند الكتابة أم لا ؟؟ .. قد تكون موجودة ولكن مصطلحات القصة هي التي تحس بها وغلبها ولست أنا الذي أفرسها أو أفسحها ، لأنني إن فعلت هذا لفتني حتما سوف أترقب إلى حوزة الاتصال .. ولحق كبير بين الاتصال وبين الخلق أو الإبداع أنا لا أبدأ أبدا إلى « بلف » القارئ بجمل مصطنعة فهو حتما سوف يشعر بها عند القراءة مما كانت هذه الجملة مبنية . وعموما فلكل قصة عناصرها الخاصة بها والتي قد لا تصلح قصة أخرى .

٨ - أنا أصغر الآن وبالقابل فإن جميع قصص ما عرفت بالنسبة لما يحدث الآن .. مع ملاحظة أن الشخصية القصة عندى هي التي تعيش الحاضر وتشتوق منه دائما على المستقبل ، وهذا ما يعطى القصص صفة التروم ويجعل تشبها دائما مع تيار الحياة .. القصة عندى تعالج التروم الإنساني الشامل ، وعلى سبيل المثال فإن القصص التي كتبنا متأرا بجمعة يونيو ١٩٦٧ في مجموعة « خمس جرائد لم تقرأ » ، هذه القصص ما زالت حية تقرأ حتى الآن وتعمل نفس الجملة التي وقعت بها ، ذلك أنني نظرت إلى هذه الميزة على أنها التزامات حضورية وحرة وحكم ، وليس على مجرد كونها هزجة عسكرية .. والإنسان دائما وفي أي عصر يشقى بأزمات الحضارة وباعتناء الحرية وضياع النظرة العلمية

من هذا المنظور فقط تكون الإجابة بنعم . إن قصص ما عرفت بالنسبة للأوضاع القارئة ، ولكن ليس عن طريق عملية « الإسقاط » الساذجة أو « المعادلات الصماء » ، كأن أخلق شخصية وأزعم أنها قمر لشيء آخر !!

٩ - مدخل إلى القصة شحنة وجدانية تصرع بداخل طالية الوصول إلى القارئ . شحنة تظهر وتتم بسبب احتمالات بين وبين خالية من يحيطون إلى ورفض لبعض ما استمروا عليه ، فلما كتبت أريد الأفضل بصفة دائمة . وتساهل موهبي على رؤيته قبل الآخرين ومن هنا يقع الاحتمال .. وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ صيحة بداخل ولكنها سرعان ما تتجلى وتصل إلى القارئ والصفة محسوسة

وقد تبلور القصة حول حدث فيكون هو المنصر المحرك ، مثلا فعلت في قصة مبكرة لي اسمها « بلا حكمة » البطل فيها « والده موت » تواجهها عدة نماذج بشرية لا رابط بينها سوى الرحمة والحياة بزاء هذه الظاهرة القهارة .. كما أن القصة قد تبلور حول شخصية واحدة يكون هي عصبها ومحرك أحداثها وحامل أحاسيسها .

١٠ - الزمان عندى طم جدا ، وهو غالبا ما يكون « الزمن النفسي » وهذا بالطبع غير زمن الساعة .. بمعنى أنني لا أتقيد بأن يبدأ الحدث الآن ثم يتطور طويلا في الزمن ، اليوم ثم هذا ثم بعد ذلك .. الحدث يرد على فكرة الشخصية طويلا لحالتها النفسية وملائما لطورها الوجداني .. وعلى هذا فقد تبدأ نقطة البداية أو الهجوم من نهاية الحدث أو وسطه ، لتكتشف أن لحظة التهور (التي تنتهي بها القصة التقليدية عادة) موجودة أصلا عند بداية الحدث أو وسطه أو أي مكان آخر

الزمن عندى غالبا له صفة نفسية . كذلك المكان . لأنني أعتبره إلى حد كبير من أهم مكونات الشخصية ، ووصف المكان لا يقدم بشكل تسجيلي أصم (إلا إذا كانت القصة تتطلب ذلك) .. وإن حدثت إعمال للمكان أو الزمان أو الإثنين معا فن لتركز أن القصة تعرض هذا .. ألم أفل أنه لا توجد قاعدة ؟ ؟

باختصار فإن جميع عناصر القصة ومفرداتها هي جزء من مكونات الشخصية أو من « الصورة الحدث » .. كل العناصر في خدمة عملية الحكيم

١١ - لابد أن تكون هناك مراحل تطور متعاقبة لها ألحزت من قصص ، واعتناء هذا التطور معناه الحمود والتمشي خارج الحياة ، وإلا في فائدة غيرال التي تزداد كل يوم وكل ساعة (سواء أكانت هذه الخبرة نتيجة تجربة شخصية أو من التجارب الآخرين أو من القراءات التي هي جزء من خبرة كالويها) ؟؟ .. طبعها هناك تطور ..

في البداية كنت ألتزم طريق محدد . كنت أعرف أن ما أكتبه يهضم القارئ لاختلافه عما سبق أن قرأه وأدعته أو تعود عليه ! ثم بعد ذلك زادت جرأتي لدرجة أنني التزمت دون تواضع كاذب أن من يريد أن يقرأني عليه أن يتسلح بذلك ، فلك إن كان يعيش في نفس عصري ويعاني مما أعاني منه بشكل أو بآخر .

أظن أيضا أن لغة التعبير قد زادت شغلية وشاعرية . وأن بلاغة الإيجاز قد تضاقت بإحداثيات ، وأن نظري لتفانيك وطاقات الحياة قد تأكدت لصاظم تلويدي من المصطلح ١١ .. ذلك أن العالم قد صار بفضل أجهزة الاتصال الحديثة مثل قرية صغيرة ، ما يقع في أي مكان يعرفه بعد دقائق الفلاح الذي يملك لتراتيسور في نفسى لجرع الوادي ..

كذلك أصبح يفتت عندى أن معظم ما يحدث في الحياة يصلح رمزا فيها تكني ملاحظة أن طريقة بكاء الطفل المصري هي ذاتها طريقة بكاء الطفل الهندي أو الأثري ، نبي نجد في هذا ما يؤكد أن الإنسان واحد في أصل تكوينه

١٢ - كتبت ثول رواية في بعد مجموعتي القصصية الثالثة ، وكانت رواية قصيرة هي « دوائر علم الإمكان » اجتوت في قالب سمات القصة القصيرة .. بعدها كتبت روايتين طويلتين ثم رواية مكونة من ثلاث روايات (أو أجزاء) كاملة لكني خلال كل هذا أصدرت مجموعة قصص جديدة ومازلت أكتب القصة القصيرة .

أما كذا ؟ فهذه لحظة تأتي على الكاتب يشعر فيها بأن هذا الموضوع بذاته يحتاج إلى قدر كبير من الصفحات حتى يتمكن من ترك القلم .. وهذا يستتبع مريضا من القولية بالحياة والإنسان . حتى لا أنجس إلى ورق والفول . « نويت كتابة قصة أو رواية » - وأما القبة الإبداعية هي التي تقول هذا كما أسلفت . ومن تفاعل الموضوع مع الذات .

١٣ - مستقبل القصة القصيرة من مستقبل الحياة نفسها . وسوف تبقى فنا محيا

الرواية ، وأن التليفزيون سوف يخلق دور العرض السينمائية ، ولم يحدث شيء من هذا . لأن الحياة تنوع وسائل تعبيرها ، وكذلك الفن لأنه سبأ .

إلى الإنسان مهلة الوصول إليه من خلال جريدة زهدية الآن . ولها معنى زعموا أن الصديق الصالح سوف يقتل القصة القصيرة ، ثم زعموا أن السينما ستطحن على

محمد البساطي

١ - قرأت لكثيرين . غير أن الذين يبرق إبداعهم قليلون مثل تشيكوف ومانجوي

٢ - كان الأمر عافيا . وربما مع شيء من الصدفة . في مرحلة الدراسة الثانوية . أذكر أنه كان بالمدرسة زعماء ، بكيوتات في النس قليل . مؤهلون لهذا الدور . ويقرأون الجرائد والمجلات ويتابعون ما يصدر من كتب . في تلك الفترة التالية بالوجه البحري والمنزلة . كانوا يخرجوننا من الفصول من حين لآخر لمشي في البلدة ونهتف بسقوط الإنجليز . كان ذلك قبل الثورة بقليل لم يكن الأمر بالنسبة إليهم مجرد إضرابية للمظاهرات بل كان أيضا نوعا من الاهتمام بوضعنا السياسي . لذلك كانوا ما كانت المظاهرة تنتهي إلى الخلاء حيث يجلس في ظل الأشجار ، ويتناوبون الخطابة بينا . خرجت عن طريقهم يحيى حق وروست إيفوس ، وسوركي . وتشيكوف . ومعرفة الكتاب الجيد في البداية أمر له أهمية للكتاب . فبعض السنوات قد قرأ عتا قبل أن يعرف طريقه إليه . وكما يرى في وسطنا المطلق يستطيع أن يقرأ في سهولة هؤلاء الكتاب الذين انحصرت قراءاتهم للكتب الضخمة حتى أصبح من المعتاد عليهم بعد ذلك تذوق الكتاب الجيد

وركت البلدة للدراسة الخاصة بالجامعة . غير أن شيئا ظل يربطني هؤلاء الزعماء جعلني أتابع مصيرهم . لقلوبهم تاجروا دراساتهم الجامعية في حدود . والآخرون لم يبقوا دراساتهم الثانوية لأسباب عظيمة منها الفصل من المدرسة . ولحقوا برش نجارة ودكاكين بقاله وألفه . وانضموا إلى الناس

في الجامعة انضمت بكلية التجارة . وكان أصحابي - من البلدة - قد انضموا بكلية دار العلوم وهناك كانوا يفتنون التذوق الأدبية ومسابقات للقصة القصيرة والذعر . كانوا يفتنون معي كصديق خارج دائرة اهتماماتهم . لذلك رأيت - حتى يفتلون بيهم - أن أهتم أنا الآخر بالكتابة . وكتب الشعر والقصة القصيرة . غير أنني أعطيت ما أكتب . بدا لي أنه أقل جرة بكثير مما يكتوبونه . وبدأت أحس بجمل إلى كتابة القصة القصيرة ، وظلت خمس سنوات أكتب وأهمل ما أكتب . وأحيانا أظفروه للذين أحرف أسم لم يفسوا في قرائهم . كانت الكتابة نوعا من التسلية ودفني البعض إلى التقدم لمسابقة نادي القصة عام ١٩٦٢ . وكان شيئا غريبا حصولي على جائزة الأولى ، في ذلك الوقت كان للفن الأدبي جريدة المساء مزدهرا . كنت على ثقة أن للفن صفتح فوائده مرحبا بالقصة المأثورة . وكانت المفاجأة أن يرفض « عبد الفتاح الجمل » نشرها لأنها قصة سبيلية . غير أنه طلب مني نصفا أخرى . بدأت أهتم بالأمر ، وعلدت إلى ما سبق أن كتبت من قصص ، كان شيئا مرصفا بإعادة كتابتها وتملكني الحزن عندما رأيتها تنشر واحدة وراء الأخرى . وبدأت صرختي بكتب القاهرة في ذلك الوقت . هؤلاء الذين شكلوا ما يسمى بجيل الستينات

٣ - لأنهم كانوا قراءنا . غير أنني أقرأ ما يكتب عن أصول هذا الفن لدى من يصحبني من الكتاب . ربما بقصد فهم أعمق لإنتاجهم .

٤ - كتبت لرواية أيضا ثلاث روايات قصيرة . وعصروا أنا أنيل إلى كتابة القصة القصيرة . ربما لأنها لا تأخذ وقتا طويلا في كتابتها ، وربما لسرعة إنتاج الأحداث في حياتنا وما يتولد عن ذلك من مشاعر تنعش للكتابة

٥ - إحساس معين يصعب تحديده في وضوح . أعتقد أن هذا ما تهدف القصة القصيرة إلى توصيله . وإن بدا لي في إحدى القصص أن متأثر في كتابته على حجة كالملة من الوضوح لأجد نفسي متحمسا لكتابتها .

٦ - أما عن القزوه فلأننا لا نفكر فيه خلال الكتابة . وبالطبع لا يوجد الكاتب الذي يكتب لكل القراء . غير أن تكون الكتاب القاري والاجتماعي هو الذي يقرؤه سواء بوعي أو بدونه إلى الاختيار

٧ - ربما يكون ذلك قد حدث غير أنني لأتبعه في وضوح . ومازلت حتى الآن أعالج كثيرا لدى بداية كتابة كل قصة

٨ - حين تكون الأوضاع الاجتماعية في حالة متروكة . أصبح شديد التوتر لما يحدث عن الكتابة .

٩ - أحيانا يجد بقي الحدث . وأحيانا أخرى مجرد تصوير جو معين . غير أنني أكني أصور هذا الجو لابد أن أخلق الحدث أو الشخصية المناسبة له . ويبدو لي أحيانا - لدى الكتابة - أنني لم أعتقد ، وأني رأيت هذه الشخصية أو هذا الحدث من قبل ونجملها دائما وسط جو آخر غير الذي رأينا فيه .. الربيب ما أنسى إلى تصويره

١٠ - هذا يرتبط بما أريد كتابته . فأحيانا يخلق الحدث الكثير من حيويته بصبره من المكان والزمان . وأحيانا لا يبدو لها أهمية على الإطلاق . وقد يصبح محددا لما أريد أن يقال من إنتاج القصة . فمجرد حوار بين شخصين خلال طريق ما وعلى نحو معين قد يأتي بقصة جيدة .

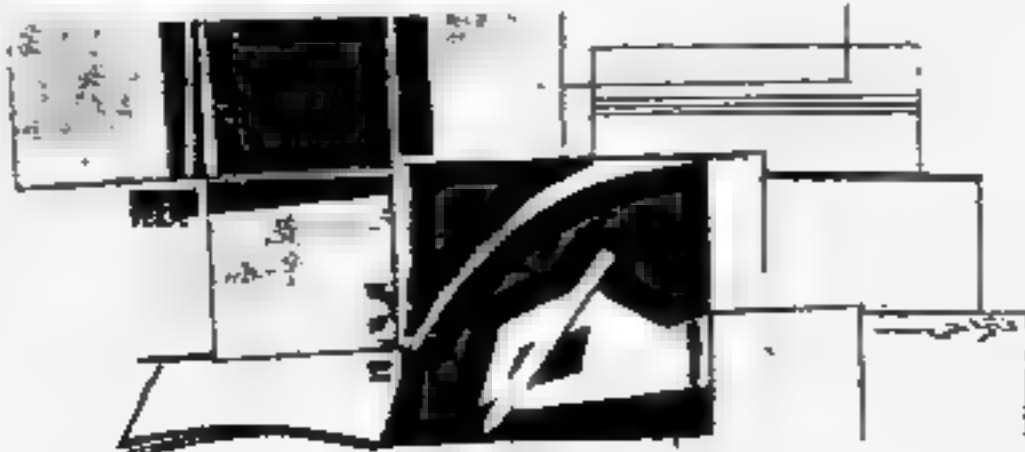
١١ - يقال دائما إن الكتاب يتطور . يستكمل أفعاله الفنية ويصقلها ويزداد نضجا خلال عملية الكتابة المستمرة . غير أنني ألاحظ أن الأحوال الكبيرة لكثير من الكتاب كتبت في بداية ملوهم الأدبي . وما جاء بعدها لا يقرأون يا كما أنه من الملاحظ أن لكل كاتب عملا جيدا أو عملين وطاقات عادة ما يدور حول هذين العنصرين كالتكاس لوجه بوشك ان ينظمه . وبالطبع يوجد التفسير للقول لذلك . وما أصدده هنا هو أن الاستمرار قد لا يهي تطورا للكتاب . نعم تغير يحدث . لا كان يلزم اهتمامي للكتابة من قبل ليس هو الآن . كما أصبحت أعتني لدى الكتابة بأشياء لم أكن أهتم بها من قبل . قد يكون ذلك تطورا . غير أنني لم أهتم بذلك

١٢ - لم أتصرف . كتبت فقط ثلاث روايات قصيرة . التاجر والتفاح عام ١٩٧٦ ، القهى الزجاجي والأيام الصعبة عام ١٩٧٩ . وأذكر أنني بدأت كلا منها كقصة قصيرة غير أنها لم تنته على النحو الذي كنت أريده

١٣ - القصة القصيرة من أفقر الفنون على التسلل إلى حياة الإنسان وقد تطور شكلها في السنوات الأخيرة . الأحداث كثافة وتوجهها ويربط هذا التطور بالظروف التي يعيشها الإنسان المعاصر وهي معطية - على نحو أسرع وأكثر حدة وتركيزا - ما يسعى إليه من إحساس وفهم للعالم من حوله

- ١ - المتعطش . طاهر لاشي . المازني .. تشيكوف .. مكسيم جوركي جارش .. الكسندر كوبرين .. موباسان .. السجوي .. إدموند آبلو
- ٢ - بدأت حياتي الأدبية أترجم القصص القصيرة لتشيكوف .. ومكسيم جوركي .. وموباسان .. (والترجمة للقصص الروسية كانت عن الإنجليزية بقلم كوستانس جارت Constance Garnette ونشرت هذه القصص في مجلة الرسالة لاستاذنا الزيات . في السنة الأولى من صدور مجلة
- وفي سنة ١٩٣٤ قمت برحلة إلى اليونان . وتركيا . ورومانيا . والمجر وبعد عودتي من هذه الرحلة كتبت قصة طويلة باسم «الرجل» - المطبعة الروحانية بالخرنقش ١٩٣٥.
- وبعد هذه الرحلة وجدت في نفسي القدرة على التأليف وانقطعت عن الترجمة كلية
- وبما كانت القصة القصيرة هي أحب الفنون الأدبية إلى نفسي فقد تفرغت لها تماماً بكل قدراتي . وأشيعت بكتابتها كل رواياتي
- ٣ - لم أقرأ شيئاً إطلاقاً من هذا القبيل .. وكتابة القصة موهبة وعارضة واجتداء يحصل من قلب من الأساتذة الكبار . وإذا كنت لملك الحس الفني كنت تجد وتطور
- ٤ - أنا بطبعي قصير النفس ومطول وقلق وأحب التركيز .. وما أعيرته في القصة الطويلة بالتطوير والإفادة . أستطيع أن أعيرته في القصة القصيرة بتركيز وإيجاز . والقصة القصيرة لها عاطفة من الحياة وقلق عنها وانفعالي بها يجعلني أحرص على تسجيلها على نحو .. خشية أن تفلت من دائرة تفكيري إلى الأبد
- فكل يوم أحمي وأعيش صورة جديدة . وفي هذا راحة للنفس وراحة كبرى .. قبل أن تكون راحة للفكر
- وأنا أكتب لأدفع الحروف والقلق ونقل الحياة عن نفسي . وبعد الكتابة أستريح .. أستريح راحة نفسية لا حد لها
- ٥ - الكاتب تكتابه حيلة تصور أو توهم .. فيتصور أنه صاحب رسالة .. وعليه أن يبحث عن الحقيقة ويظهرها للناس ويشر الخير والجمال والحب ويدافع عن المظلوم والمحروم واليائس وكل من تقص عليه الحياة . وأنا أكتب لكل الناس . وكل قارئ يفهم القصة بطريقته الخاصة .

- ٦ - من شهر إلى شهرين . ولا أسطر القصة على الورق إلا بعد أن تكون قد تهيئت غاماً في رأسي . واكتفت بكل حوادثها وشخصياتها وأجد مثقة في اختيار الأسماء .. والأسم عندى يجب أن يكون مطابقاً للشخصية .. فلا أسمي مثلاً لطاع طريق .. عفار . أو رؤوف .. أو لطف
- ٧ - لا أدخن .. ولا أشرب الشاي .. وأشرب القهوة بكثرة قبل الكتابة . وأكتب بعد أن أكون حلي وكامل ملابس في الصباح (وعلى في مطبخ) وعلى ورق أبيض بالقلم الرصاص لي سهل نحو وتغير الألفاظ . لأنني أغير وأبدل وأتلقى في الاختيار .. وأكتب في مكان مقفوح يتحرك فيه الناس أمامي
- ٨ - أعتقد أن القارئ للقصص .. يجد فيها صوراً حية من حياته ولكني لست وأعط متابع
- ٩ - أعطاني الحاج أبو إسحاق المفتاح . وسافرت في قطار الظهر . (بداية قصة لي نشرت حديثاً) . وأهم بالشخصية أكثر من الحدث
- ١٠ - أهم الزمان والمكان للحدث .. والزمان عندى . أي الوقت الذي يستغرقه الحدث . أقصر من الزمان في قصة يوليسيس لجويس . نصف ليل - أو ساعة من نهار .. (وذلك في غالبية القصص)
- ١١ - مادام الإنسان يعيش بتجاربه في قلب الحياة ويقرأ . فإنه يتطور .. وهذا التطور واضح الدلالة في أول كتاباتي . وفيما أنشأه الآن ونتيجة هذا التطور مرغبة لنفسي
- ١٢ - القصة القصيرة أحب الفنون إلى نفسي . وبها دفا عشت وأعيش . ولقد كتبت كتاباً واحداً في أدب الرحلات (مدينة الأحلام - طبع الهيئة العامة للكتاب) بعد رحلة ليلية إلى الهند والصين واليابان
- ١٣ - أرى أنه مستقبل العصر . عصر السرعة وقلة الفراغ .. والتطاحن المادي على الحياة .. ومطالبها .
- ولا بد بعد هذا كله من لحظة عاطفة للتأمل والقراءة .. وإلا فلا فرق بين الإنسان والحمار
- ونرجو أن نعود إلى عد الكتاب بعد جولة .. والكتاب أكبر الحياة .



تجيب محفوظ



١ - بدأت كتابة القصة القصيرة حوالي عام ١٩٢٩ أو ١٩٢٨ وأنا طليد في المرحلة الثانوية . وكانت صحيفة قرائق لذلك التي تنحصر في بعض قصص محمود ليمور الذي نشرها وقتذاك في مجلة الحديقة وبعض ما ترجمه السامي الكبير وغيره في البلاغ وغيره من الصحف

٢ - لم اهتم بها اهتماما جدوا . وربما كان الأدب كله في تلك الفترة على هامش حياتي التي استغرقها الشوق للمعرفة عملا في المقالة وبعض الكتب وما كان يكتب في ذلك كتاب مثل العقاد وسلامة موسى وإسماعيل مظهر . ورغم ذلك لم تزل القصة القصيرة من متعة قريبة لثقال مغربة بالقليل في أوقات الفراغ . ومضت أجزأ بها دون تفكير في النشر وقراءتها على اصداقائي المقربين كما فعلت في الرواية . ثم بدأت لوسنها إلى بعض المجلات

٣ - خلاص ما قرأت عن فن الرواية لم اقرأ إلا القليل عن فن القصة القصيرة . ولم أقرأه في من مائة سنة . كذلك ليس في مكتبي من مجموعات القصص العالمية إلا القليل . وأكثر ما قرأت في المجلات . ومن عجب أنه كان لي في سوريا حدود في ترجمة الروايات رغم طوفان ولا صبر لي على قراءة قصة قصيرة

٤ - في مطلع حياتي جاليت إمكانية النشر في تقديم القصص القصيرة . وفعلت لو وجدت ميلا لنشر رواياتي سلسلة أو في كتب ما فكرت في كتابة القصص القصيرة . وبخلاف ذلك بعد رحلة طويلة مع الرواية وجدت رغبة حقيقية في كتابة القصة القصيرة في السنين بدافع يشابه الدافع الذي بدعني لكتابة الرواية لماذا ؟ . ربما لطبيعة الموضوع وربما لحال نفسي خاصة .

٥ - تدب حركة من نوع ما في النفس فينبط الكتاب لتحويلها إلى القاري بعد أن تتجسد له في شكل معين . ما هذه الحركة ؟ . قد تكون أي شيء أو لا شيء بالذات . وغير سبيل لأحسانها هو مراجعة قصص القصيرة جميعا . أما عن القاري فإن قاري القصة والرواية ليس مثل جمهور المسرحية أو التلفزيونية . إنه عملة نادرة . غالب فالأمر لا يشكل طبقة ولا فئة . وكان ينبغي إلى المقالة .

وله رغم ذلك حضوره الفرد . مثل حضور الفتيات . ولكن لا بشكل مضطرب على الكاتب . وكثيرا ما ينوب الكاتب عنه

٦ - في المتوسط حوالي ١٥ ساعة على مدى أسبوع وقد تزيد وقد تنقص قليلا . والقصة القصيرة التي قد تعرضني على الوقوف . عمى أنني أبدأ القصة القصيرة في كثير من الأحيان من الصغرى أي مجهد مستريلا مع وسي القلم . وربما وقفت طويلا في فراغ . وغير ما أفعل أن تركتها فحدث في اليوم أمور كثيرة . وإذا لم تحدث مزقتها

٧ - لم أكن أبدأ الكتابة لئلا أتعبير على فكرة ما أو مؤلف ما . ثم أتدتم على الكتابة من الصغر فسطحي ذلك كثيرا . غير أنني لا أهدم إلا إذا وجدت في النفس شائلا وأرجية ورغبة في الخلق

٨ - أنا لا أهدم إلا بعض الشيء . وعليه هو أن يهدم بأي مغزى شاء

٩ - اعتقد أن الحدث والشخصية شيء واحد . لا يمكن سرد حدث بلا شخصية تشبه وبشخصيا . ولا يمكن تقديم شخصية إلا من خلال مؤلف . والذين يشعرون يوما بقصة بلا أحداث . قصصوا بالحدث الحادثة الروائية المطفلة التقليدية . ولكن فيها عدا ذلك فكل حركة . ولو تكن الخيول صامتا للتأمل . حدث وأني حدث

١٠ - كتبت قصة الواقعية فوجب الاهتمام بالمكان والزمان والعكس صحيح .

١١ - لاشك أن المجازي مثل مرسل تطور متعالية . وحسبك أن تدارن بين قصص خمس الخنوع . وقصص « رأيت لمبارك النائم » . وأما عن نتيجة هذا التطور فلا استطاع الإجابة لأن لم أدرس قصص القصص بعد !

١٢ - بدأت . كما قلت . بنشر قصص قصيرة لإمكانات النشر ثم انصرفت عنها لشيء تمكني من نشر الروايات . وفي أثناء ذلك جاءتني عروض مغرية لكتابة القصة القصيرة فاعتبرت عنها رغم أن مكافأة القصة الواحدة ضاهت مرتب شهرين كاملين فقد كنت وما زلت المحترف المأجور بها . ثم عدت إليها كما قلت عندما عادت هي إلى

١٣ - نحن في عصر التحول في الأدب من الكلمة إلى الصورة . ولئن بيل للأدب المكتوب إلا قاعدة محدودة في عالمنا . وربما أربط مستقبل كل شكل أدبي بإمكانية تحويله إلى صورة في التلفزيون والسينما . ولما كانت القصة القصيرة الأصلية صورة التصوير فلن يكون مستقبلها باهرا إلا إذا طورت نفسها ورجعت إلى الحكاية القديمة أو عطلت شكلا آخر جديدا أو طائر التلفزيون لتقديم الطرب

الأشياء التي نعرفها . كان لابد أن يتمكس هذا على بعض من الشباب الذين تلقوا لفظا لا بأس به من تعليم لغة أجنبية . هي اللغة الإنجليزية . والتي من خلالها استطاعوا التغلغل ليس إلى الأدب الإنجليزي فحسب . بل إلى الأدب الروسي أيضا لأنه من حسن الحظ مع مواكبة هذه الظروف الخاصة في أجواء الخماسي لتتوزع ١٩١٩ . كانت في الجزائر ميمنة قصص منسجمة جازت تولت على عائلتها مستقلة ترجمة الأدب الروسي كله إلى الإنجليزية . وكانت هذه الكتب تصل إلينا لبيع بضع واحد . ومن خلال دراسة هؤلاء الأشخاص للغة الإنجليزية تمكنهم إجادتها . كانت اللغة الفرنسية أيضا متغلغلة في مدارس البشرين . فأصبح هناك خليط لا بأس به من الطرفين يصنعهم ويصنعهم حواري مستمر واتصال دائم . لكن الطلبة كانت أن يجيدون اللغة الإنجليزية . لأنهم أبناء المدارس الأميرية

إن القصة القصيرة نشأت استجابة للدواعي الاجتماعية وسياسية مضعة . بل في اعتقادي نشأت أيضا استجابة لدافع خلق ودفع في صميم الحركة الثقافية المصرية من خلال اللغة

يحيى حقي



١ - لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال دون أن نعلم نشأة القصة القصيرة ولكننا لن نعلم هذه النشأة إلا إذا ربطنا بينها وبين فترة ١٩١٩ م . لا يجب هنا الربط على القصة القصيرة فقط بل على الحركة الأدبية جميعها . بل لا بد أن نأخذ في حيزها السياسية . نحن في سنة ١٩١٩ كنا أبناء فترة مثالب أولاً وقبل كل شيء بالبحث عن حرية لغواتنا . ووجود الخصائص المصرية الأصلية إلى آخر هذه

إن كتاب حديث عيسى بن هشام يعد في نظري من أكبر الثروات الأدبية في مصر ، لماذا ؟ لأن الذي شق القفاير وأخرج لنا من ثغور تشوياً جديداً للإنسان - هو في حقيقة الأمر ، أخرج لنا لغة ، فاللغة العربية المتناولة قبل عيسى بن هشام - كانت نظريات ومقالات أدبية ومقالات سياسية ، وعظ وإرشاد ، ولم تدخل اللغة القصصية إلى البيوت والمخاكم والشوارع ، إلى الأماكن الحياتية كمكتب القاضي وقسم الشرطة ، إلا بعد هذه الثورة الأدبية المتجسدة في حديث عيسى بن هشام المؤيد عيسى بن هشام أنف اللغة القصصية على المخرج من الثغور والقفاير ، لتجس في الشوارع ، ولهذا يؤكد أنه من أكبر الثروات الأدبية في مصر . ونحن إذا درسنا حديث عيسى بن هشام ، يجب ألا نغفل الدرس على الناحية الاجتماعية فقط ، بل ينسب النظر إلى ما فعله المؤيد عيسى للتصوير على المصطلحات الجديدة التي يجب أن يعبر عنها بالقصصية . إذن كان هناك شعور متزايد بأن وسائل الاتصال لدينا - وهي اللغة - بحاجة إلى تطوير وإلى أن تلك في يدنا كي نستطيع الوصول إلى الناس من خلالها . إن الدين الذي قامت على أكتافهم بقية القصة القصيرة شعروا حاجتهم إلى الاتصال بالناس عبر حروب اللغة مع محافظتهم على اللغة القصصية . هؤلاء الذين أصبحوا المدرسة الأولى للقصة القصيرة ، التي كنا نطلق عليها المدرسة الحديثة ، بإدراكها الواحي حقيقة قاطبة الأمة ومفرداتها ، فهموا أن مهمتهم الأساسية وجببتهم أمامهم ، الأولى هي التعبير عن شخصية مصر من خلال هذا الفن الطامع ، والثانية هي تحرير اللغة القصصية والمحافظة عليها وتحديثها في ذات الوقت . وهذه المدرسة الحديثة مدينة لملاحج أوربية . لقد تعلم هؤلاء الأشخاص أصول القصة القصيرة وفهموها فهماً أو تطبيقياً ليس من نواحي التقليد فقط ، بل أحسوا ببقى وسحر هذا النوع من الأدب بفضل قراءاتهم للأدب نفسه . أي أنهم تعلموا على كتاب وليس لقاد ، وهو في نظري أفضل الطرق للوصول إلى العلم . وذلك فرصة انتهزها وأكرر ما أردته دائماً للذين ، لاكتفوا بأنفسكم بقراءة النظريات ، البدء يكون بدراسة المؤلفات ، تأملوها وادرسوها دراسة حقيقية واعية ، انظروا كيف يفعل المؤلف في البداية وفي النهاية - شاهدوا كيفية اختياره للحوار والوصف والتحليل النفسي والصحة إلى آخره يروي في الآن سائل ابن الأثير وأبي دار العلوم - هذه مسائل خطيرة للغاية . الملاحظ أن هذه الفئة - الأحرار ودار العلوم - جاءت في مرحلة لاحقة لم تأت أولاً ، كانوا انظروا لذي كيف يفتح الباب ثم دخلت مسرعة . من يشارون يجد فرقاً واضحاً بين إنتاج المدرسة الحديثة المرتكزة إلى لغة أوربية ، وبين إنتاج الأحرار ودار العلوم . لماذا ؟ الفهم مختلف ... فقد تشبعت الفئة الثانية - الأحرار ودار العلوم - والتفتت بالبلغة العربية القديمة ، وفهمت أن القصة القصيرة وسيلة لإظهار المبراهة في التعبير الفصح بأسلوب جديد ، بينما للقصة القصيرة أسلوبها الخاص البالغ أيضاً . لكن العناية الأولى لكتاب القصة القصيرة هي الأسلوب الذي يضم أفراس قصته ، وحرره بواسطتها ، والذي يظهر جهل اتصال الكلمات والصراخ بها . أما البلاغة المستندة التي طرقت على أسلوب القصة ، فقد تكون جميلة ، وقد تصنع قصة جميلة ، لكنك تشعر دائماً بأنها أقفال تدب بها القصة وتنام ، والغريب أن هذا الفارق ما زال متجسداً حتى اليوم ، ولأنريد التحول في حرج يذكر أسماء لمثل النوع الثاني من الإنتاج القصصية .

ولقد كانت النزعة الإصلاحية هي نزعة المدرسة الحديثة بعد الثورة . لم تتحول في أول الأمر إلى شيوعيين أو اشتراكيين ، وإنما إصلاحيين ، تريد أن تظهر أن بهمة قد عمت الجميع وأن البصائر طيفاً بولد ، كما تهدف إلى الإصلاح . قال كثير منا إلى الوعظ والإرشاد ، وشعنا وله بها . لم أرى شيئاً يجلس لتصب عليه النصائح والإرشاد كالشعب المصري ، الشعر العربي القديم كله مواعظ وإرشاد أيضاً يجد هذه النزعة الإصلاحية بوضوح في مؤلفات محمود طاهر لاشي . قصة ضد تعدد الزوجات ، وقصة أخرى محارب لطلاق ، وهذا شيء يعجبني .

لأنه النزعة الإصلاحية ولدت كأنها عزرات أمام تقدم القصة القصيرة . ولكن الناس لم يعمروا ، فبرغم هذه العوائق تدبش إلا بعد أن طغت من القصة القصيرة في هذا الوقت ، تدل على أن كتابها علم علم الإلهام بأصول القصة القصيرة - في أي زمان

ومكان وصلت فيه إلى القمة - ولقد ضربت مثلاً على ذلك بقصة «القرية» محمود طاهر لاشي في كتابي «فن القصة المصرية» .

هناك أيضاً نزعة الانقياس التي سيطرت على مختلف الفنون في ذلك الوقت وأبنا المسرح مترجماً أو مقتبساً . وانزكا هذا في القصة القصيرة عند محمد تيمور ومحمود طاهر لاشي . هل كان التلهف على النشر سبباً في تعثر الإنتاج بهذا النحو ؟ ورغم هذه العوائق لم يغب تقدم القصة القصيرة

بهم من كلامي السابق . أن الأدب العربي هو مصرنا . ونحن الحظ وجدنا أمثالاً يبعثون لأساندة فن القصة القصيرة . أحدنا فرسي هو جان دي عوباسان والأخروسي هو تشيكوف . ثم جاءنا ثالث إنجليزي هو سومرست مو م الذي ألهمنا شيئاً من التكنيك وصحة القصة . نحن ندس بفصل كبير جيداً للأول عوباسان الفرنسي في الأربعة أسطر الأولى من قصته يسيء لك قرراً الجو الذي دارت فيه الأحداث . ويبيء فوراً الشخصيات إن المدخل لديه من اهتج ملبكون . بلا مقدمات يضع القاريء مباشرة في قلب الحدث

٢ - المسألة تتوقف على الكتاب نفسه . أحسنت منذ البداية أن نفسي غير طويل . وأنني أريد النقاط بعضاً من الحوادث والتكرير عليها . وميل الشديد إلى التامل والوصف . كما أنني أفضي طوعاً بالحدوث والسرور ميل غريبي ومقدار استبدادي مما للذين دفعنا إلى اتحاد شكل القصة القصيرة . مع النظور والهيمنة بلقاء اللغة لحأت إلى أن تكون القصة القصيرة تسودها روح شعرية . وهذه الروح تدور في القصة القصيرة أكثر من الرواية . والمسألة ليست شكلاً فقط . بل هي تداعل شديد للغاية بين الموضوع والشكل والحركة . حلل هذه الأشياء تجدني إلى الموضوعات . ثم الحزن والراء إلى بعض الشخصيات الضالعة في عهم الحياة والوقوف عندها ووصف حياتها

٣ - في أول الأمر لم أقرأ شيئاً من أصول هذا الفن القصصية . لكن عندما قدمت قليلاً . وكأني أسان يحترم نفسه . قرأت لكي لم أقرأ نظريات الجامعة ول في هذا الموضوع حديث كبير لأريد الخوض فيه الآن قرأت ما يفرقه الكتاب المبدعون عن أمهم . وشرحهم كيف يعملون . وما هي العوائق التي ولعب أمامهم . وأحدثت مثلاً رافعا من باستريانا . وهو يصف نفسه ذات ليلة مقمرة وحيدا يكتب شعراً . يعجب به أجا إعجاب . ربه وموسيقاه . فإذا أصبح الصباح . وإعادة قراءة ما كتب . لم يجد فيه بريق النيل وموضه . هذا عدى درس أنني من أية طريقة فكرية في أدب القصة . ولذلت انصح الكتاب الذين . حذر أن تفتح قلبك وأنت تكتب . القصة دائماً . مهمتك هي المعنى وتجديده

٤ - أظن أن عبرت عن هذا فيما سبق . والمؤكد أن إحالة النفسية وطبيعة الموضوع على متداخلة . والهمة للنشر لها دور كبير بالنسبة في كثرة العمل في معالوظ . وكنت لوسل إنتاجي بالبريد فبشر . نشرت في مجلة «الاستاذ» وجريدة «البلاغة» و«كوكب الشرق» . بالموسطحي بعث بها إلى الاستاذ سلامة موسى فنشرها . كان النشر يسيراً فيها

٥ - اللغة الجمالية والإحساس الفني . هذا هو المهم عدى كيف تنص الناس . كيف تنصل بالعالم الخارجي . وما الوسيلة التي يمكن بها إحداث هذا الاتصال . الإحساس بالإنسان الحي . إيظاظ الشعر بالوجود الإنساني . بحاسة الوجود الإنساني . ويجب أن يكون هناك امتناع لائسبة . كان عيسى بشرة غريبة جدا ويتوخ من الإحساس الحي . بحث . يكون كتابة وميله الاتصال بينا وبين الأشياء . هذا هو غرضي

وأما عصر متسب في باد . ليس عصفوا عاملاً . لا في في مرة معيه تولت هذه المهمة . أريد أن انتمى إليها . وان فرضي عني . ولريد الاغمر على القاريء الأشياء الدقيقة . التي أعلم علم اليقين انها محر عبيد . لاني مخاطبة . ومخاطبة إحساسه الارقي من إحساس القاريء العادي . لكي لا اتكلم في فضاء مع لرب طلي بالكتاب المبدعين . لريد أيضاً الوصول إلى القاريء العادي . فيجب أن أحسن به وان

أكون قد فهمته حتى الفهم - وبلا تفكير المحدث عن هذا الشخص وعن ظروفه واحواله وكيف أعامله بعد ذلك فدخل إلى ناديه . والرجل المعادي هو الإنسان أى إنسان

٦ - مررت بمرحلتين المرحلة الأولى كتب أكتب القصة فيها دفعة واحدة . ثم أتقنها بعد ذلك . ثم انتقلت إلى أنى لا أنتزعه من جملة إلى جملة أخرى . حتى استغرق من ان هذا هو النص النهائي هذه المرحلة . لا أدري أيها الفضل على كل حال فإن الصورة النهائية التي استقرت في قلبي وفي ذهني واحدة وأتمثل عناء تنديدا في معاناة النص الذي أكتبه . ينشئ الأنفس ويجهد عصب . مع العلم بأن الشرط الذي يسهل على نفسي هو أن يبدو ما أكتبه وكأنه شيء سهل . إنه الوصول إلى السهل من الطريق الوعر

٧ - يشوقني أن أكتب بين كتابة القصة والسيناريو . وهو التجهيد للمحدث . في السهيا مثلا . ترى غاللا يريد أن يقتل بمائة حادة . يجد المخرج قبل الوصول إلى مشهد تنفيذ الجريمة . بعضها تشاهد هذه الآلة الحادة في مكان ما . كأن يتأولها القائل في مشهد سابق . شقة عهد للمحدث . وفي إحدى قصصى ثمانية سوف تواجه أزمة شديدة ذات حساسية . ولكني أظهر طبيعة هذه الفتاة قبل أن أصل إلى هذا الموقف . قدمت موفيا ثانويا . لأبرهن به على إصابة هذه الفتاة بهذه الحساسية . يجب أن يكون هناك تهديد أو إشارات تهديدية كنوع من الترجيح أسميه بالصسط . ولأن بلا صغته . وعلى الكاتب أن يدرك هذا ويصوره في الوقت نفسه . راكتي بهذا المثال

٨ - لا علاقة لي مطلقا بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة . علاقتي بالإنسان أيتها كان . إنسان له عقل وإحساس ومشاكل عاطفية . والديا أهم به هو قدر الإنسان حتى إلى النظرة الكونية الميتافيزيقية . والإجابة عن السؤال أخلد من أنا هو أن أير البت . وعلاقتي بالله وباللغو . هذه هي المسألة التي تشغلي دائما

الصورة ان هذا يعطى للقصة عنصر الاستمرار . وعندما نخطب الأوضاع الاجتماعية ونسبى إلى النص صالحا كمرجع . كيف يطلب من معرفة تاريخ الطبقة الوسطى في مصر من سنة ١٩١٩ حتى الآن دون قراءة مجيب محفوظ . ومع ذلك فلقد تغيرت الأوضاع الاجتماعية وظلت أعمال مجيب محفوظ بالية

ولا يوجد شك في أن ارتباط الأدب بالقصة الاجتماعية المباشرة بطلان من فهمه
عز الدين عبد الله

أريد الوصول إلى الأشياء . أرعم أن كل أعلى وقتت فيها طويلا على وصف الأشياء . كما تقول مدروس النسيبة

١٠ - أتربط الزمان والمكان بلا معين . غائبا لأكتب دراسات اجتماعية

١١ - سررت فيما سبق بعضاً من تطور القصة القصيرة . ومن التطور الذي صادفنا هجوم فرويد علينا . في وقت من الاوقات عصمتنا هذا المحرم . وكان هذا الموضوع محيا إلى لأن كما قلت أسمى للامر الإنسان . خاصة إذا ولد مصابا بعقد نفسية لأدب له فيها . وجدت نفسي مسلما في مرحلة من المراحل إلى التعبير عن العقد النفسية وأنا لا أنقل من نظريات فرويد . لكنها بالية في ذهني . أنا أرعم أن علم النفس لم يقدم في قصصى كما خدمته في قصصى . وفي الوقت الذي قلب فيه تأثير فرويد كثيرا من الاتجاهات الأدبية في أوروبا . نجد أن الأدب المصري المحدث لم يتأثر كما ينبغي

ونتيجة التطور ؟ انقطاع عن الكتابة بشكل تام

١٢ - هذا السؤال مهم جدا . كما قلت أنا منم بالوصف والتأمل وقيل الصبح على الحادثة . فأنى القوالب بحدسي ؟ لقد خدمت فائدا اعتبره من أهم القوالب الأدبية . ويجب أن يستعمل العناية والاهتمام . وهو ما أسميه باللوحة القصصية . بمعنى رسم صورة بالملم لموقف أو شخصية أو لحدث . دون ارتباط والتزام بفواعله القصة القصيرة . هذه اللوحة القصصية أقرب إلى القصة من المقال . وفي المحرر من الحدث . أصبحت أكتب المقال أنا وحسنى فوري بفضل اللوحة القصصية . بعد ان كان المقال وعظما وإرشادا . أغلب إنتاجي في الفترة الأخيرة كان لوحات قصصية . ولقد لانا الأستاذ فاضل دسوقي . الحمد لله ان نجى حتى نحرر من قيود القصة القصيرة .

إذن اللوحة القصصية هي القالب الذي اعتمدته بعد القصة القصيرة . وتعطى هذه اللوحة القصصية حرية بدون قيود

١٣ - يجب ان أجيب على سؤال آخر هو . ما مستقبل الشاب المصري المعتم في مصر الآن . أليس هذا الشاب المعتم هو من سيكتب هذا الشكل الأدبي في المستقبل . أنا حزين جدا عندما أرى مستوى التعليم . مستوى علم الشباب باللغة العربية . مستوى علمه باللغة الأجنبية . مستوى إحساسه بالجمال وباللذوق الفني . مقاومته الطعن الاجتماعي والأزمة المشيئة التي تحاصره ويحيط به في كل الأعمار نحن في أشد الحاجة إلى طلائع جبهة وفاعلة كعظم هذه القهود . كي ننطلق

تشجيعا من المجموعة الأدبية التي نشأت فيها . محمد يسري أحمد . صلاح حافظ . حسن فزاد وغيرهم . ورغم التشجيع ظرت إلى هذه المجموعة على محاذ أن ألقوا ذاتي بين أفرادها . ورغم ذلك كنت شديد الحرص على أن أقدم لهم شيئا جديدا . ومرت في الأهم إلى أن كتبت - أروع ليلى - ونشرت في المصري . وقد سبقتها قصص : نظرة . و : هور . و : العكيوت الأحمر . التي اعتبرتها بمثابة تمهيد على الكتابة . وأستطيع أن أقول إنني بكتابة : أروع ليلى - وضعت قدمي على أول الطريق وعزيت على المكونات التي أستطيع الانطلاق منها . أنفسي في رحلتي الاستكشاف ثم أعود إلى درعاً الخاص لي لأطلق منه مرة أخرى . عند هذه النقطة من رحلي بدأت قراءة تشيكراف وجوركي . وهي أكون صريحا وصادقا مع نفسي . أعترف أنني لم أهر بشيكراف لأنه كاتب عميق لا يبر من كان في مثل سوي وفيها . سهرن جوركي في هذه المرحلة

أما مصادر الأخرى فأهمها القصص البوليسية التي لعبت دورا كبيرا في حياتي . لأن الخط البوليسي هو الخط القصص الصحيح ويمثل في عملية البحث والاكتشاف . إن كثيرا من القصص العلمي بوليسي لأنه عملية بحث واكتشاف الحيل للفرما . وإلى جانب القصص البوليسية تأثرت بألف ليلة وليلة . وعلمي القصص الشعبي المتروكة في تناول حقائق الحياة مباشرة دون تورية

٢ - لقد بدأت مزودا هذه الأسلمة . أسلمة الاعتماد القضي . والقضية الشعبية . فأنا كاتب مؤمن بالقضية الشعب . نشأت من قلب الحركة الوطنية متسمعا بصفي . وكنت من لهادت كلية الطب . وفي الوقت ذاته من القناعات الفكرية الشابة لهذا الجيل . وشعرت أن كتابة القصة القصيرة تجسلي أكثر فاعلية في خدمة قضية الشعب . ولو وجدت أنني أستطيع خدمة هذه القضية في مجال آخر غير كتابة القصة لا تجهت إلى هذا المجال . لم أكن أريد بالضرورة أن أصبح كاتب قصة قصيرة . بل كان دافعي أن أصبح كاتبا شعبيا فحسب . وكان اتجاهي لكتابة القصة وسيلة لاكتشاف هذا الفن ودراسه . ولا زلت في مرحلة الاكتشاف والدراسة حتى هذه اللحظة . وربما يكون الشكل الجديد الذي أكتبه الآن . وهو ليس قصة قصيرة بالضرورة ولكن له وظيفة القصة . فهي غلاطة وجدان الناس بهدف تعليم ذلك الوجدان وتقبله . قد يكون هذا الشكل هو الشكل المناسب الذي اعتنيت

ولذلك قهنا كتاب يكتبون قصة واحدة فحسب . وما يكتبونه بعدها تنويعات عليها تقتصر على تغير الأمكنة والحوادث وأسماء الشخصيات . وهناك كتاب آخرون لا يصلون أبدا إلى لحظة الكشف ولكمهم يتنازرون بدأب واجتهاد يولده تراكما كمييا يعطي في النهاية كنفا عاما . أما أنا فالقصة القصيرة عندي لحظة كشف عازلة لما يتصني ويجبني في نفس الوقت . لأن هذه اللحظة غاية في الخطورة . تخيري وتغير القاري .

إن هذه اللحظة أهم لحظات حياة الكاتب وأعظمها على الإطلاق . إنه يحدد نفسه ويبدأ بالكمال لا سبيل هذه اللحظة . فهي أشبه برسالة تحتاج إلى قدر هائل من الإخلاص والصدق والتفتح للكمال لاستقبالها ونقلها إلى القاري . إن التحقق الكامل عندي يتمثل في هذه اللحظة الفنية الكاشفة التي تفرق متعتها أي متعة أخرى في الحياة

٣ - لا لم أقرأ . لا ما أعرفه بالحس والسبقة والقطرة أجدى مما يمكن أن أقرأ في هذا المجال . وإذا كان هناك من يعلم النوتة الموسيقية لأن أذنه غير قادرة على حفظ الحن لمدة ساعتين فإن أذني قادرة على حفظ الحن قصص طوال أربع وعشرين ساعة . لست في حاجة لتعلم النوتة القصصية - إذ صح التعبير - من مصادر خارجية

٤ - ليس لسبب من هذه الأسباب . وإنما لأنني أستطيع بالقصة القصيرة أن أصغر مجرا في قطرة . وأن أصر جملا من قلب إبرة . أستطيع عمل معجزات بالقصة القصيرة . إنني كالمخوي الذي يملك حبلا طوله نصف متر ولكنه يستطيع أن يحوط به الكون الذي يريد . القصة القصيرة طريق في التفكير ورسالة لفهم نفسي والإطار الذي أرى العالم من خلاله . إنه الإطار الذي وجدني ولم أجده

٥ - أكتب كي يعطيني القاري وهو يقرأ . لا أن أكتبه وأنا أكتب ولا يكون لي ذمى وقتها سوى الرزية التي أراها . وأحدد مسؤليتي بنقل هذه الرزية حتى تصل كاملة إلى القاري . لذلك يهرب عن ذمى أي عامل خارجي مثل النشر أو القراة أو أية مكاسب أحصل عليها من وراء الكتابة . إن مهمتي تقتصر على تحقيق هذه الرزية وأكون أشبه بمن يصنع حطبه بنفسه لذلك تستغرقه دائما حالة الخلق الذي يريد أن يقدمه في أبهى صورة وأكملها

المرحلة التي أمر بها الخالق التي أكتبها الآن تختلف عن اللغة التي كتبت بها - لو خص لياني - على سبيل المثال هذا هو تصويري، وعلى القاص - إذا ما أرادوا - أن يكتشفوا - من خلال التحليل الأسوي - عما قد يكون هناك من خصائص ثابتة

٨ - لو كتبت قصة ذات مغزى ينفرد به المذهب - فاقصة عدى وسيلة خلق كون - وليس خلق جنس - فإذا أمكن تلخيص كون برمته في مغزى أصبح هذا الكون شديد التواضع والصفاء كم أرد كتابة قصص تعليمية مباشرة إن شاء الخالق أن يصبح الإنسان معاً - لكنني لست بمعلم إني أحب نفسي بالكامل في القصة - فإذا كان لملك النفس مغزى فليستخرجه القاص أو القاري - ولكن هذا لا ينفي وجود ما أسميه الدافع المباشر قد يكون السبب الذي دفعني إلى الكتابة سبباً ثالثاً - وله تناول القصة ذاتها قصة تفوق أهميتها السبب الذي استغزى في بداية الأمر - لكن هناك دائماً سبباً مباشراً يكون بمثابة المحرك أو الدافع

٩ - لا فرق بين الحدث والشخصية فالشخصية تخلق الحدث والحدث يخلق الشخصية

١٠ - إن لي مفهومًا مختلف المفاهيم التقليدية لعملية الخلق التي - الإبداع عدى أنه ما يكون خلق الكون - سديم من الإحساس يكون داخل ثم يبدأ حركة هائلة الضخامة بطرق الوقع، وتخلق الأفكار من هذه الحركة السديمية للأحداث والشخصيات وتتشابك علاقاتها وتتحدد مساراتها - ويعرف هذه الحركة تكون القصة قد تخلقت واكتملت فيها أسمه القصة - الكون - الحياة التي هي أهل مراحل السديم

١١ - لقد بدأت كتابة القصة القصيرة وعدد كتابتها قليل جداً في العالم العربي

والآن يزيد عددهم على المئات وأنا فخور بهذا لأن القصة كانت ان تصبح فناً شعبياً يراوله الناس يسر وسهولة، وأما في تصاعف هذا الرقم مرات ومرات - لقد مونت في مرحلة عملت خلالها على خلق قصة قصيرة قصيرة - وقد حدث - ثم انجذبت إلى تطوير هذا المفهوم وربطه بلغة العصر وقد حدث - وأعبراً أود أن يصل صوتنا إلى آذان العالم - ولابد أن يكون هدفنا في المرحلة القادمة أن نخلق إضافة إلى التراث العالمي - فنحن نتحمل مسؤولية أدبية كبرى تجاه العالم لأننا نعال من مأساة

١٢ - هذا يدفعنا إلى الحديث عن الأنواع الأدبية والفصل بينها ليس هناك فصل بين هذه الأنواع - قصتي - نيويورك ٨٠ - على سبيل المثال - هل تعد مسرحية أم رواية أم قصة قصيرة؟ أنا لم أصنع لها لافتة تحدها في إطار نوع أدبي معين - والأمر مترك للقاري - إن هذه القصة نموذج يندل مرة ثانية على عدم وجود فكرة مسبقة على عملية الخلق تحده في إطار معين

١٣ - أرى أن الدراما التلفزيونية القصيرة تحتل مكان القصة القصيرة في المستقبل الجيد - فقد ارتبطت القصة القصيرة باختراع الطباعة والنشر الصحافي ولقد أدى استخدام الكاميرا وسيلة للتصوير إلى نشأة الدراما التلفزيونية القصيرة والتي تقدم قصة تستغرق أقل من ساعة - وتوقع أن يتحول قطاع من الفنون المكتوبة إلى الكتابة الألكترونية وهي الكتابة بالكاميرا أو التفكير من خلال الكاميرا وأدھر ككتاب القصة القصيرة إلى ضرورة دراسة هذه الأساليب الفنية التي سيكون لها تأثير يتضاعف مع الوقت - هذا فيما يتعلق بالوسيلة فحسب - أما مواضيعها الموهبة الخالقة للعمل الفني لتظل ثابتة - ونظالي الكاميرا عمياء مثلاً يبق اللطم صامتاً إلى أن ينطقها أو تنطقه يد الفنان فليس ممكن

الأخرى - من القصة القصيرة التي قرأتها - لقد قرأت قصص شهبانك القصيرة - ليريتوف - وغيرهم - وقرأت لكثير من الكتاب للمصريين والعرب ولكن الأسماء التي ذكرتها في بداية الإجابة هي الأسماء التي لعبت دوراً في تشكيل رؤيتي وهي هذا الفن

ومازلت حتى الآن أحرص على متابعة هذا الفن بشكل دقيق ومستمر - ول بعض الأحيان أعود إلى الأعمال التي سبق أن لعبت دوراً في حبي هذا الفن

٢ - لفت نظري إلى هذا الفن أنه يستخدم نفس الأدوات المستخدمة في كتابة الرواية وهي الفن الأول الذي أتعامل معه - أقصد القدرة على الفهم والتحكي وخلق عالم متكامل - أي محاولة تقديم فعل بشري يتحرك إلى الأمام - من خلال نسي معنى من الكلمات - ورغم هذه المشاركة الأولية في الأداة المستخدمة إلا أنها يختلفان بعد ذلك في كل شيء - إنها كالتاريخ الواحد الذي يتحول من لحظة معينة منه إلى طريقين متوازيين ولا يلتقيان أبداً بعد ذلك

وقد لفتني إلى الاهتمام بالقصة القصيرة - أن لها الكثير من الإمكانيات الفنية التي ربما لا تكون موجودة في الرواية

شئني هذا العالم المركز والمكثف - وهذا الشكل القوي والشديد - الذي يختلف عن الرواية في كل شيء - أيضاً - كانت بداخلي بعض الغموم - كنت أتصور أن القصة القصيرة أقرب إلى التعبير عما بدا في الرواية

بل بقي في بعض الأحيان كنت أتصور أن القصة القصيرة أقرب إلى منطق الحياة والواقع - فنحن لا نعيش الحياة اليومية كثير متعلق ومستمر بصورة كاملة بل العديد من الحزبات والتقطعات العابرة التي قد لا تواصل مع غيرها - سابقة عليها أو تالية لها - كنت أتصور أن كتابة القصة القصيرة - تصبح أكثر متعة من كتابة الرواية ونحن نلج على الموضوع كله والإحاطة بالعالم الذي أقمه ستكون كاملة وأن الانتهاء من المذاب الذي لا يوصف خلال مراحل الكتابة المختلفة سيكون أفضل - لكنني اكتشفت بعد ذلك أن كل فن له صحبته الخاصة به وأن

يوسف القعيد

١ - على المستوى العالمي قرأت أنطون تشكوف - وموبسان - وقصص هجران القصيرة - خاصة مجموعته الغامضة - الفردوس المفقود - وكانت المشكلة هي التخلص من التأثير المخاد والمزعج هؤلاء الكتاب الثلاثة - وقد ظلت فترة من الوقت - أعود فيها بين الحين والآخر إلى هذه الأعمال لأعاود لقائها من جديد وهذا يحدث إلى الآن

على المستوى المحلي قرأت يوسف إدريس - ويوسف الشاروني - في أعماله الأولى - وقرأت ذكرى ناصر

تلك القراءات تحت كلها قبل أن أبدأ في كتابة القصة القصيرة - وقد تم هذا متأخراً عن كتابي الرواية ولكن قراءاتي لم قد استمرت حتى بعد أن بدأت في كتابة القصة القصيرة - وظلت مستمرة

ومن الصعب على الإنسان أن يتخلص من هذا الأثر غير العادي - قراءات هؤلاء الكتاب - ولكنني في مرحلة متأخرة من قراءاتي السابقة على الكتابة التفرقت يحيى حتى

وكان اللقاء يحيى حتى صوته في قصصه القصيرة أو قصصه الطويلة يحيى إعادة النظر في كل القراءات السابقة عليه - هناك طبعاً العديد من الأعمال

صحوبات كتابة القصة القصيرة فيها طابع التجدي ، من الصعب التغلب عليها في كل مرة . وإذا كانت ضخامة الرواية وتحميها وتعدد مسوياتها يجعلها متعبة . فإن تركيز القصة القصيرة ، وكتابتها وتقطيعها لجزئيات الحياة اليومية يبدو أكثر صعوبة ألف مرة من صحوبات الرواية

أما تجارب الأولى لكتابة القصة القصيرة . فقد بدأت بعد نشر روايتي الأولى «الحداد» . كان في الأمر فجر من الإغراء . والرغبة في محاولة التجريب

لنصفي الأولى وليس يعني حتى نشرها في مجلة ثقافية . لأن الموقف الفكري فيها أو الرؤية الأخلاقية كما قال هو . لا تعلق والموضوع العام ، لأن القصة كانت تعيد قائلها . هكذا لأنها هي . وقد فكرت ولتها في الموقف عند هذا الحد وفي الرواية صبح لي لكي أقول من خلالها ما لدى . ولكن من يستطيع الموقف عن هناك شكل في بعد البدء في السيرة في رويته . كان الموقف صعبا إن لم يكن مستحيلا . نشرت القصة الثانية والثالثة ، وهذا الشهر صدرت مجموعتي الثالثة «مكتبات الزمن الخرج» (وقد صدر فيها «طرح البحر» و «الجحش المزعج») .

٣ - قرأت بعض الدراسات حول أصول القصة القصيرة كانت أولاها الدراسة القديمة للكثير رشاد رشدي برغم اني انطيت الذي دخله بعد ذلك ومواقفه المتأخرة أيضا . ولكن دراسته تعد من الدراسات الطيبة . هناك أيضا الكتب الطيبة المبكرة ليجي حتى ، مثل «فجر القصة المصرية» و «كتابه» «خطوات في النقد» .

من الكتب العامة عن القصة القصيرة دراسة فريدك لوكون «الصوت للغة» وكتاب لوبلوف من تشيكوف ، فيه الكثير من الملاحظات عن القصة القصيرة ولغونها . كذلك المقاييس النقدية والدراسات الخاصة بالأدب الروائي والقصصى بشكل عام . وما كتبه المبدعون أنفسهم عن فن كتابة القصة خلال تجاربهم الذاتية .

وإن كنت أعتقد أن ما كتب في أصول هذا الفن لم أفد منه بقى القليل الذي أفدته من النصوص الأدبية نفسها . هذه فائدة لا توصف . وإذا كانت الدراسات هي التي أسلطني من طريق الاستفادة .

٤ - المشكلة في الإجابة على هذا السؤال أني أكتب الرواية إلى جانب القصة القصيرة . ولا ينحني إلى أحضان القصة القصيرة أنها سهلة النشر عن الرواية . ولا يعود الأمر إلى الحالة النفسية . ولكن القبول الذي يسم القصة هو طبيعة الموضوعات . هناك بعض الموضوعات أشعر من البداية أنها أقرب إلى إيقاع القصة القصيرة وإلى شكلها الفني . وأن هذه الموضوعات لا تصلح أبدا للمعالجة من خلال الشكل الروائي . في بعض الأحيان يتطور الأمر خلال الكتابة وتصل القصة القصيرة إلى قصة طويلة . أو إلى رواية . وقد حدث أن كتبت قصة قصيرة هي «الحرب في بر مصر» ثم عدت إلى نفس القصة . وكتبتها كرواية نشرت بنفس العنوان . وإذا كان الموضوع معقلا في بعض الأحيان الأخرى أشعر أن القصة القصيرة مجرد رواية ملخصة أو مشروع لكتابة رواية فيها بعد مثل قصة «الثوب» .

ول كل الأحوال فإن ما ينحني إلى كتابة القصة القصيرة هو طبيعة الموضوع الذي يلح علي . لأن بعض هذه الموضوعات لا تصلح إلا قصة قصيرة .

٥ - تهدف القصة القصيرة إلى شيء مثل الرواية ، مثل أي عمل فني أناسه إن ما يركن هو نوع من القلق والفور وعدم التوافق مع هذا العالم . يبدأ الأمر لدى من إحساس بأن ثمة خلا في هذا العالم . وأني أصعد هذا الخلل من خلال الشكل الفني الذي أتكلم من خلاله . أقصد أن العالم أو خلا من هذا الخلل الجوهري ظهر فوجد نفسي الرغبة في الكتابة أيضا

في هذه الحالة ، فإن الهدف هو توصيل هذا الإحساس إلى القارئ . إلى أنتم قارئا . ومحاولة العثور على هذا القارئ عند من همومي الأساسية . وفي الكثير من الأحوال التي تعبر عن هي بسبب هروب هذا القارئ الذي تسرقه ما كل يوم أجهزة

الإعلام التي تعتمد على القلق السلي . أعني أن يكون القارئ الحاضر في ، الذي يقرأ أعمال ، هو نفس الإنسان الذي أكتب عنه ، نفس الإنسان الذي أحاول أن أكون صوته الخاص ، أتكلم بلسانه الصادق ، وأعبر عن حقي للنساء اليومية التي يتعرض لها . أعني أن هذا الإنسان كان قويا . ولكن هذا لم يحدث ولقائي من المثقفين سكان المدن أبناء الطبقة الوسطى تلك الفئة المستريحة حاليا والتي لا تعاني ، وتعارض القراءة كنوع من الترف اليومي بعد الانتهاء من مشاكل اليومية .

وما كنت متشائما . وذلك جزء من طبعي المزاجي طبعلا . وقد توجد بعض الاستثناءات لهذا الوضع . قد تكون هناك فئات من المثقفين أكتب عنهم قارئا في ولكن خطوط الاتصال غير قائمة بيني وبينهم . وذلك مشكلة للشاكل

٦ - هذا الذي الرمي غير محدد . هناك قصة تستغرق شهرا وقصة أخرى أكون فكرتها ثم أعود إليها بعد فترة من الوقت . إن فترة الإعداد النفسي الداخلي والتي تستغرق أكثر فترة من الزمان . وعندما تبدأ لحظة الكتابة تكون معظم المشاكل قد حلت قريبا .

هناك العديد من الصحوبات في الكتابة وهذه الصحوبات تترك في فترة التحضير والاستعداد النفسي من أجل مواجهة لحظة البدء . بعد البدء تكون هناك مشاكل الصياغة اللغوية وكيفية صير هذه الكلمات عن صورة حقيقية لتطابق الواقع الذي أكتب عنه . كثيرا ما يحدث حالة من التبدل والتبدل في الكلمات . ولكن لابد أن نمر فترة من الوقت . حتى تأتي الكتابة الأخيرة . وخلال هذه الفترات يكون هناك العديد من التلاعب

٧ - كل عمل فني جديد . بعد إضافة لينة وحرفية ، إلى ما سبقه . أنطلق منه وأنا أشعر أنني أكثر بلقا وإدراكا لهذا الفن . أول المشاكل التي حاولت حلها من خلال العمل اليومي والدراسة الكتابة المستمرة كانت مشكلة الحوار في القصة . وقد استغلصت نفسي بعض العناصر الحرفية . مثل محاولة كتابة لغة تقع في منتصف المسافة بين العامية والفصحى . وهي الكلمات التي تكتب بنفس أحرف الفصحى ، وقواعد النحوية المتعارف عليها ولكنها يمكن أن تعطي بالعامية . كما أنها لا تكلف القارئ العربي أي جهد أو عناء في التعامل معها

هناك بعض العناصر الحرفية في النص ، مثل الاعتماد على الحدودية الشعبية . والحكي الشعبي وتطعيم الحكاية الشعبية بالعديد من الأمثال الشعبية المعروفة عنها في حياة الناس البادية . من العناصر الحرفية التي استطدت أن كل عمل فني جديد يجب أن يكون مغامرة في الشكل ، أتوصل من خلالها إلى الجديد ، ليس بصورة نظرية ولكن من خلال الممارسة

استطدت بعض العناصر الحرفية . فقد لا حظت أن معظم القصص الأولى في التحرك طويلا في الزمان . وتقدم ماضي الشخصيات كله وفي المادة فهي تقدم ملخصا لتاريخ الشخصية الماضي ، وهذا يؤثر على حركة الحدث في القصة وكذلك اتجاهه . مع أن تكليف القصة في لحظة واحدة ، وتعميق هذه اللحظة أفضل من التحرك الطويل في الزمان . في الوقت الذي تعتمد فيه الرواية على التحرك الطويل تعتمد القصة القصيرة على التحرك العرشي بقصد التكثيف والتعميق .

٨ - أدنى كله منهم باستمجاها إلى أهم الاجتهاد المعاصر . وهذا الإنجاز سبب سعادة لي ، وأبناء جيلي يتمرس بذلك . وفي عهد الرواية الماضي ، فإن جيل القبطان ، عندما طلب أن يفتح فرصة لوجهه سؤال لي ، مع أننا جئنا لكي نسأل جميعا . كان سؤاله : عن أن أدنى يتحول إلى فن ملصقات الشوارع . وعندما أنجبت كنت سعيدا . ولكن سعادتي تضررت لأن ما قلته لم يشرعهم كافة ادعاءات العلمية والخيال .

إن أهم الاجتهاد في كل لحظة على كافة حواسي . وأحاول مواكبة الحدث الاجتماعي في إنتاجي الأدبي . من باب مواجهة اللحظة وليس فقط التعبير عنها . أو التاريخ لها . ومع هذا أحافظ قدر الإمكان على المعلومات الخيالية لتفصيل الفني الذي أكتب من خلاله

لي اهتمام كبير بالواقع الاجتماعي . والمفرد الاجتماعي من المرمى الخاصة ، وقد وجد البعض في ذلك فرصة للهجوم على أعمال الأدبية ولطم العنبر . لأنهم جميعا هربوا من المواجهة ، تحت أعلام : التفصيل ، والتجديد بالفرن من المباشرة ورفع الشعارات . وفي تصويري أن المعادلة الصحيحة هي تحقيق ذلك التوازن الفريد بين العناصر الفنية في العمل الفني ومواجهة لطم الاجتماعي في نفس الوقت .

٩ - يختلف الأمر حسب العمل الفني . بعض الأعمال يتركها بتأجيل حدث فيكون هو الهدف الأساسي . الذي يتصور من حوله الاهتمام ، وبعضها الآخر يكون المحرك هو الشخصية أولا وأخيرا . لا توجد قاعدة ثابتة نهائية لدى . وفي تصويري أن الفن لا يمكنه قواعد نهائية . ولا أحكام أخيرة وأنه يمتدح في البداية وفي النهاية لطيفة وتنوعا وموضوع العمل . أما الأحكام النهائية فلا وجود لها أبدا .

١٠ - يبقى جيدا لمحمد بندي الزمان والمكان ، من ناحية المكان كل لصحن تصور في الريف والتجديد في قريتي الشهيرة والقرى المحيطة بها . والزمان هو الزمن المعاصر في . وتوجد لدى رغبة تصل إلى حد الشغف الخاص أن أحدث بصورة صاعدة الزمان والمكان . وأنا لا أنكر ذلك للصدفة ، أو الاجتهاد الخاص من قبل القارئ ، ولكن أسنده بكل وضوح لأم

١١ - من الصعب الإجابة على هذا السؤال بالتصديق . مراحل التطور قد يعرفها أفضل من وبصورة أكثر نضجا نالدي أدبي . أما أنا فقد لا أصلح لذلك

لأن الفنان عندما يبدأ الكتابة ، يكون هناك المشاركة في تغيير العالم من خلال النوع الأدبي الذي يكتبه . ويصور الإنسان في النهاية أنه غير هذا العالم فعلا ، وأنه تطور بهذا الفن وترثه بصيحات والصحوة على هذا الفن . لذلك لا أعد نفسي شاهدا عادلا على ما قلته ، وربما يكون هناك وفي جيل قادم من يصلح للقيام بهذه المهمة ، فكما أن هناك فسادا للأمكنة وفسادا للأزمنة وفسادا للثقافات هناك فساد للأجيال وأنا أنصهر جيلا فاسدا من الفساد ، أوجيلا أصابت حالة من الفساد

١٢ - لم أنصرف عن فن القصة القصيرة وإن كنت أكتبه إلى جانب الرواية ولا بد من الاعتراف ، أنني أكثر ميلا إلى الرواية ، وأن استعراضي بها ومن خلالها مسألة مضمونة أكثر من القصة القصيرة . إن كان هناك أمر مؤكد فهو أنني لن أغير فن القصة القصيرة مستقبلا أبدا

١٣ - لا أتحدث عن مستقبل القصة ، وحدها . ولكن عن مستقبل الكلمة المكتوبة عموما . أنظر إلى هذه الكلمة على أنها بدون مستقبل وأنها مهددة من عصر الإعلام الذي نعيشه الآن . إن القراءة ، اختيار وموقف لا يقدم عليه الكثيرون والقراءة اختيار هام وله تبعات كثيرة . لهذا يتحول الكثيرون عن القراءة إلى التصفح مع ثقافة الإعلامية التي تقدم . وفي بعض الأحيان أقصرو أن الذين يقرأون هم من يكتبون ، فإن الكلمة المكتوبة لم تخرج بعد من دائرة الذين يتعاملون معها . قد يكون هناك قراء آخرون .. وهذا يسطى جدا . ولكن أين هم !



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع تحت إشراف من المكتب الجديد

تقديم

يوسف كامل
بدر الدين أبو غازي

أدوان مصطفى كامل
(المراسلات)
إعداد
مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر
إشراف: الدكتور شوقي الجبل

العمارة ..
فن صدر
الإسلام
كمال الدين صالح

صلاح عبد الصبور
والسرور ..
(مكتبة ثقافية)
فؤاد دودة

بكاليف ..
إلى صلاح عبد الصبور
عبد الغفار مكاوي

الوسيلة الأدبية
(الجزء الأول)
تأليف: حسين المرصفت
تحقيق: د. عبد العزيز الدسوقي

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

مكتبة مكتبة أبو حنيفة

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

أكبر عرض للمكتب
العربية والأجنبية
ومكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

رحمها بكم في مكتبة مدبولي

العربية والعالمية

المسرحيات

روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

قراءة في:

وَصْنَعِيَّةُ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ مِنْ خِلَالِ تَصَوُّرَاتِ كِتَابِهَا

١ - يعتقد كثيرون أن وظيفة النقد الأدبي الأساسية هي متابعة النتاج الأدبي في أجناسه المختلفة ، لكي يقول كلمته في كل عمل أدبي يستدعي الاهتمام به . وهذا الاعتقاد صحيح . ولكن في الحدود الضيقة للغاية للجهود النظرية النقدية . ذلك أن النتاج الأدبي للشعب من الشعوب في حلبة من الحطب ليس نتاج آحاد مطربين كما لو كانوا جزءاً متناثراً في محيط . وليس كذلك مجموع ما أنتجه هؤلاء الآحاد . إن كل هازف يرفع على آتة الخاصة صوتاً خاصاً . ولكن السبقوية ، شيء آخر يجاور مجموع هذه الأصوات . كذلك الحال في النتاج الأدبي ، فالعمل الأدبي للفرد إن هو إلا صوت في معزوفة كاتب . والكاتب - بمعزوفته - ليس إلا صوتاً في سيقونية الإبداع الأدبي في حلبة من الحطب . ولكن هذه السبقونية لا تتشكل من مجرد اجتماع هذه الأصوات في إطارها . بل من مجموعة العلاقات التي تنشأ بينها . بحث عزازي أسبانيا ، وتقاطع أسبانيا . وتتعارض في بعض الأحيان . دون أن ترتب في ألوانها وتقاطعها وعارضها . ومهمة النقد الأدبي - في المنظور الموسع للنظرية النقدية - هي أن يرصد هذه العلاقات لكي يستخلص المفزى الكلي لهذا الضرب من النشاط . وإذا كنا نسلم بأن النتاج الأدبي للشعب من الشعوب في حلبة من الحطب يمثل منظور هذا الشعب ، أو رؤيته الكونية . أو موقفه الحضاري . فإن استخلاص هذا المنظور أو هذه الرؤية . وتحديد هذا الموقع . لا يمكن تحقيقها إلا من خلال رصد مجموعة «الأصوات» المنتجة للأدب في علاقتها المفزوية والمقاطعة والمتعارضة . وإدراك المفزى الكلي حركتها في الزمن . وهذه هي وظيفة النقد في إطارها الأوسع . وعلى أساس من هذا المفهوم تطلق هذه الدراسة

عز الدين إسما عيل

مرجعي موحد . يلتزم به كل الكاتب . وعند ذلك . ولأن كل كاتب سيكتب ما بين له ويقره كثير كما بين لعبه الحديث عنه . يصبح من الصعب إجراء دراسة هذه الكتابات تطلق في اطمئنان من المطلق الذي حددناه في المدخل . ومن ثم تبرز أهمية الأسئلة التي طرحت على الكاتب (باستثناء كاتب واحد هو عبد الرحمن الرزقي) في أنها أتاحت لهم جميعاً أرضاً مشتركة . أو مساراً موحداً . يلمس فيه كل منهم - مع ذلك - مفيته الخاصة . بهذه تبا أو يتوافق . يسرع الخطر أحياناً . يحصل أو يبرز . يخلق أو يفرس . وهذه الطريقة لم يمنح كاتب حرية على آخر . ولأنهم جميعاً قد ارتبطوا - بهذه الطريقة - بإطار مرجعي واحد ومحدد . لإنهم بذلك قد يسروا إجراء هذه الدراسة التي تستهدف رصد المفزى الأخير لنشاطهم الإبداعي في مجال القصة القصيرة . وتجريد الصيغة الحضارية لتصورهم لهذا الفن الأدبي .

وأخيراً فإني من الواضح أن مجموعة الأسئلة التي طرحت على الكاتب قد أعدت بطريقة تسمح للكاتب - حين يجيب عليها جميعاً - بأن يشرح علاقته بالقصة في امتدادها الزمني . ابتداء من مرحلة ما قبل إقامته على كتابتها حتى تصوره مستقبلاً . وفي الوقت نفسه تدخل به بطى الأسئلة في دائرة القصة القصيرة في ذاتها ، أي في كونيتها الموضوعية والفنية

وفي ضوء هذه الخلفية يمكننا أن نقسم الأسئلة إلى مجموعتين أساسيتين الأولى هي مجموعة الأسئلة المتصلة بملافة الكاتب بالقصة القصيرة في امتدادها الزمني ، والأخرى هي مجموعة الأسئلة المتعلقة بوضعية القصة القصيرة ذاتها . وفي هذه الحالة

٢ - ومن اللازم - منذ البداية - أن نوضح أمرين مهمين : أولاً يتعلق بالجانب الإجرائي والآخر يتعلق بالهدف . فن الخاتمة الإجرائية لا تقوم هذه الدراسة على كشف العلاقات المخططة بين عناصر الإبداع الأدبي في أجناسه المختلفة في الآونة الراهنة . بل لا تفصل أدنى اتصال بالنتاج الأدبي نفسه . وإنما تقوم هذه الدراسة على أساس من مجموعة «الشهادات» التي أدلى بها عدد من كتاب نوع أدبي بعينه هو القصة القصيرة . يظنون الأجيال التي تتعاصر في زمننا الزمان . كما يتلون - في تشكيل آخر - شتى الاتجاهات . أما الهدف فهو تمثل التصور الكلي الذي تلقى في إطاره هذه الأجيال المخططة والاتجاهات المخططة وضيق . وسيكون من المسلم به - من جانب هذه الدراسة - أن هذه الشهادات هي خلاصة تجارب أصحابها ، أي أنها الصورة المستخلصة من الدراسة الإبداعية لكل كاتب على حدة . وأنها تعبر - في صدق - عن تصور كل منهم لذلك اللون من النشاط الإبداعي الذي يبدله - أي في مجال القصة القصيرة - إيجاباً وسلباً

ومن اللازم - كذلك - أن نوضح وضعية هذه المجموعة من الشهادات التي تستخدمها الدراسة مادة لها . فنحن مع هذه الشهادات يلزمنا ثابت واحد ومجموعة من المتغيرات . أما الثابت فهو مجموعة الأسئلة التي طرحت . وأما المتغيرات فهي إجابات الكتاب أنفسهم . ولقد كان من الممكن أن يترك الأمر منذ البداية لكل كاتب في أن يختار الإطار أو الكيفية التي يعرض من خلالها تصوراتَه للقصة القصيرة . مستخلصة من تجربته . ولكن دراسة هذه الشهادات - عند ذلك - لم تكن لتكون مجدية . فضلاً عن صعوبة . وتأتى الصعوبة من أنها لن ترتبط بإطار

يخلص إليها في المجموعة الأولى من خمسة ، نظم الأسطة الثلاثة الأولى ، مع تعديل في ترتيبها ، بحيث يصبح الأول فالثالث فالأول ، كما نظم الأسطة الثلاثة الأخيرة بترتيبها المذكور . أما المجموعة الثانية فنظم صيغة خمسة ، تبدأ بالترتيب وتنتهي بالعاشر ، ولكن النسق الموضوعي - من منظور الدراسة - يحمل ترتيباً كالآتي :

الترتيب فالخامس فالعاشر فالسادس فالسابع فالخامس فالعاشر ، وهو الترتيب الذي يواكب عملية الكتابة ، مثل انتهاز الشكل حتى الانتهاء من الخطبة ، بناءً ومقروء .

٣ - ولنشر الآن في استعراض المجموعة الأولى من الأسطة ، أو - بالأحرى - الإجابة عنها .

وبهذا هذه المجموعة بمحاولة لتعريف القراءات القصصية التي سجلت في أصول
الكتاب إلى عالم كتابنا ، أو ما يمكن أن نسميه مصادر القارئ القصصية ، التي
كان لها دور في اهتمامهم بقرأة القصص - وإيمانهم - فيما بعد - على كتابة القصص
القصيرة . ويتداخل - على نحو ما - مع هذا اللون من القراءة لون آخر يطرحه
السؤال الثالث - يتعلق بالثقافة النظرية المتصلة بأصول هذا الفن الأدبي والقصصية
وتحليل إجابات الكتاب في هذا المصدد ينهي بنا إلى مجموعة من الملاحظات .
فما يتصل بمادة القراءة القصصية يمكننا أن نعددها في مصدرين . أحدهما
أجنبي والآخر عربي .

أما المصدر الأجنبي فنورج بين الأفعال النفسية التي تحمل - في العرف الأدبي
السائد - قيمة لينة عالية . والأفعال ذات الطابع الاستهلاكي . والأفعال الأولى
هي نتاج كتاب مرموق وذو لحن الصيت عالميا . يعتمدون على المدرسة النفسية
الأربع - الروسية والفروسيّة والإنجليزية والأمريكية . بل وبما كانوا ناطقين بالإنجليزية
في زمانهم فإذا وقفنا عند أكراس الأسماء ترددا في إجابات الكتاب وبصفتها على
النحو التالي - تشيكوف - وديكوف - وديكوف - وديكوف - وديكوف - وديكوف -
قد يظهر من الكتاب الروس أسماء «جوركي» - «تورجيف» - «تورجيف» -
«ديستوفسكي» - وقد يظهر من الفرنسيين «فكتور هيجو» - ومن الإنجليز
«توماس هاردى» - «جيمس جويس» - وغيرهما . كما يظهر من الأمريكيين
«الشتاينبك» - ولكن يظل الكتاب الأربعة الأوائل يتردد أسماءهم أكثر من
غيرهم ومن الواضح أن كل واحد منهم يظل رأس مدرسة مستقلة فوائدها تظهر -
ومع ذلك كان الإقبال على قراءتهم يفرق الإقبال على قراءة غيرهم - هل يزدى هذا
إلى أن المترجمين اهتموا بهم أكثر من اهتمامهم بغيرهم ؟ هذا احتمال - وإن كان هو
نفسه يحتاج إلى تعليل . وهناك احتمال آخر - ربما كان فوجع - وهو أن كتابات
هؤلاء الأربعة قد جذبت إليها الجيل الأول من كتابات - ثم أصبحت هذه الكتابات
من خلالهم بمثابة قاعدة القراءة الكلاسيكية - التي يتصح بها كل جيل الجيل التالي
له - أو يليل عليها كل جيل - دون تبعية - بوصفها قاعدة التأسيس التي خرجت
الأجيال السابقة

ويظهر عدد ضئيل من الكتاب بالإشارة إلى قوائم متفرقة في الممارسة
الألمانية . أو قوائم ليوانظر من الممارسة الإيطالية . وقد يظهر كاتب بالإشارة إلى
اسم أو عدد من الأسماء . والأمر في هذا راجع إلى رغبة بعضهم في الإضافة في ذكر
قوائمهم . سواء ما سبق كتابته للنص القصيرة أو وافيها . على أن هذه
القوائم المتفرقة بعد مؤشرات لاتوبة بالقياس إلى قوائم أولئك الأربعة الكبير
لما الأعمال القصصية ذات الطابع الاستهلاكي فقد أشار بعض الكتاب إلى
قوائم لروايات الخيال . كما ذكروا «نورسين لوبيس» و«شروك هوك» . أو ما سماه
يوسف إدريس إجمالاً بالقصص البوليسية

وهكذا جمعت قراءة الكتاب القصص المترجم بين شريين من الناج
القصص ، أحدهما قصير - من منظور التاريخ الأدب العالي - باقية أدوية عالية .
والآخر يطلب عليه طابع العملية والاحتفاظ باليومى

ولما المصنف القصص الثماني و قرأت كتابا فيشعب إلى شعبين . الخبة الأولى لهم التراث القصص الشعبي ، وفي مقدمته «ألف ليلة وليلة» ، والسير

الشعبية - كثيرة عنده - والسيرة الغلالية - وسيرة الظاهر بيبس - بالإضافة إلى الحكايات التي ما تزال تتناقل شفاهها - أما الشبهة الأخرى فتتمثل في المادة القصصية الخالصة حديثاً - التي نجد فيها الخيل الأحداث متاحة له - محمود الهدوي - قرأ المنظومى ومحمود طاهر لاشين والمازني - ونجيب محفوظ قرأ تيمور - وأبو الساطي أمير النجاة قرأ تيمور والمازني وعبي حقي ونجيب محفوظ ومحمود الهدوي ويوسف جوهر وسعد مكاوى ... وعبد طوياً قرأ الحكيم وعبي حقي ونجيب محفوظ ويوسف السباعي ويوسف جوهر وسعد مكاوى .. ويوسف إدريس قرأ تيمور ويوسف جوهر - وعبد الفتاح رزق قرأ يسرى أحمد وسعد مكاوى ويوسف إدريس - ويوسف العقيد قرأ يوسف إدريس ويوسف المناروني وذكرنا تأمر ثم عبي حقي - وأحمد الشيخ قرأ الهدوي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحمود عبد الرحمن ... إلخ . وهذه الأمثلة تشير في وضوح إلى أن النتاج القصصى الحديث قد أصبح يمثل - مع مضي الزمن وتتابع الأجيال - عادة قراءة هرية مؤثرة - تراحم الترجيمات وتخلص من لغزها شيئاً طفيفاً

وأما مصادر الثقافة القصصية النظرية فهي في الأغلب الأعم للنوعية . وهي من أجل هذا هزيلة للغاية . فإذا تركنا إيجابيات الكتاب ذات الطابع التمهيدى (لمؤلف كل شيء ...) جانباً . ونظرنا في مجموع الإجابات المحددة نوعاً ما . نجد لنا أن ثقافة كتابنا في هذا الاتجاه موزعة في ثلاثة مصادر . المصدر الأول تمثله كتابات نظرية وفلسفية عربية . موزعة بين النقاد وكتاب الأدب . أمثال كتابات محمود تيمور وعبد الحليم رشاد ومنصور وشاد رشدى ومسيد قطب وأنور المعداوى . أما قراءات الكتب المترجمة في هذا الاتجاه فأقل نسبياً (عبد طريبيا . فطحي الأبيارى) . وتفضل عليها الكتب التى تعالج الفن القصصى عند كتاب عالميين بأسمائهم . مثل تشيكوف وجوركى (عبد الفتاح زكى) . أو تشيكوف وهمنجواى (سلطان فياض) . وأما المصدر الثانى لهذه الثقافة فيتمثل - وفقاً لما يقرره بعض الكتاب - في المكتبات الصحفية . ولها بدور في الندوات الأدبية . ثم يأتي المصدر الثالث . ويتمثل فيما يكتبه المهتمون عن أنماطهم الفنية وأساليب معالجاتهم . أو ما كان يسمون من مراسلات حول ذلك .

فلذا تأملنا الآن في معنى هذه المقامات بالنسبة لثقتنا أمكننا أن نحدد ذلك في ضوء القانونين الأساسيين للمقام . المقامة النقصية . والمقامة النظرية .
ولما حصل بمقام التصريح النقصية يمكننا أن نستخلص من إجابات الكتاب المواقف السبعة التالية

١ - قراءة القصص إلى آثار . ومن أمثلة ذلك آثار يحيى حلي بشيكوف وسومرست موم ، وآثار يوسف إدريس بشيكوف في البداية ، وآثار عبد الرحمن شهيدي بالحكم والمناظرة وشيكوف . وآثار عبد الرحمن الراعي بالوجوديين . وآثار قصص الأيتاري محمود نعيم

۶۔ قرۃ انہار (قلیوں من بیروا محمد الباطنی مثل شبکوف وحمجوی)

۳ - فراموش بلا فکر (مباشری الغالب) : (دراودار الحرفاظ یفرأ کثیرا و نکتہ پستی .
و عهد الحکم قائم لا یبیل فی نفسه إلا ملامح من قصص پیرانداو و الحجوا
و ضعی و حیوان و ابراهیم اصلان و محمد الباطنی)

١ - فرائد شامخة - أسبانيا بلا محمد (لرؤى أباطة . سكية لارد) وأسبانيا مع
البحر والصح على مصادر القرامة (لرؤى لاروق عورثيدى كل الأسبانيات
كتابات عربية ومترجمة . وطبعت الإنجليزية مختصرة لبعض الأعمال . وأخرى
أصلية)

٥ - فرائد عظمى لعمير الصلابة : (جميل عطية إبراهيم ، عبد الحكيم قاسم)

٦ - قراءة مخفر الكتاب لانتقاس كل ما هو مغاير - يوسف إدريس - إبداء
الخرائط - فوجئت ما لا يرضي عنه الكتاب عند الآخرين (عبد الرحمن
فهمي)

وعلى الرغم من التنوع الياضى في هذه الأثران من القراءة فإن التأمل فيها يسبى إلى أنها قراءات مؤثرة . على نحو مباشر أو غير مباشر . حتى النسيان بعد القراءة (٣) . وحتى القراءة المعتادة (٦) هي قراءة تأثر وإن كان على نحو غير مباشر

أما فيما يتصل بالقراءة النظرية والتطبيقية فدورها في التأثير في الكتاب محدود للغاية وهزيل

هناك من لم يقرأوا في هذا الجانب قط (محمود البدوي - جاديا صدق - صوفى عبد الله) . وهناك من لم يقرأ شيئا من ذلك في بداية الأمر (يحيى حلى - سكيته فزاد - محمد طويا - فتحي الإيلزى) . وفي حالة القراءة في ذلك جاءت مرحلة القراءة متأخرة (يحيى حلى - إدوار الخراط - قزوق خورشيد - يوسف القعيد) . على أن هذه القراءة لم يكن الهدف منها الإفادة عند الانطلاق إلى حالة الكتابة الإبداعية . ليحيى حلى يعرف من هذه القراءة في القصر . ولكن في حدود ما يحدث به مبدع هذا الفن في تجاربهم . ومحمد البساطي يهدف من هذه القراءة إلى فهم أعمق لبعض الكتاب من خلال ما يكتب عنهم . ولم يعرف هذا اللون من القراءة بدور إيجابي في عمل الكتاب المبدع سوى سلطان فاضل وعبد العال المصاوي . فهو ضروري للكتاب عند الأول . من حيث أنه يؤثر في تنمية المهارات القصبية لديه . وهو عند الثاني يجنب الكتاب المنزلات - على أكل القدير

والاستغناء العام لمؤلف الكتاب من هذا اللون من القراءة يؤكد أنه في الأغلب الأعم - مستكبر . لا ينصح أحد به أحدا . بل ربما كانت النصيحة بجنبه (عبد الغفار مكاوي) . وقد نجبه بعضهم من لقاء نفسه نهائيا - كما رأينا وهذا المؤلف يفسره الخوف من أن يظن أحد بكتاب أنه قد تأثر في كتابه بقائده النظرية أو النقدية . ومن ثم كان الحرص العام على تأكيد الكفاءة الكتابية على الوجهة . وأن الكتابة وحدها هي التي تضمن لك كيف تكتب (إبراهيم أصلان) . فإذا جاوزنا الوجهة قليلا كان من المحتمل الإفادة المباشرة أو غير المباشرة من قراءة الأعمال الإبداعية . ثم نتخرج هبوطا . وفي حدود أقصى - إلى ما يكتبه المبدعون أنفسهم في تجاربهم . ثم ما يكتب عن أعمالهم بصورة مباشرة . وهكذا تأتى الأهمية النقدية التطبيقية في ذيل القائمة . ثم تذكر - مع ذلك - الشكوى من غياب النقد والنقاد

١ - وننقل الآن من مرحلة القراءة بالشكافا المخططة . بوصفها مهاداً تقنيا أساسيا لكل كاتب يعيش في عصر القراء . لنقف - من خلال إجابات الكتاب عن السؤال الثاني - على مجموعة الدوايح الأولى التي دفعت كتابنا إلى الاتجاه إلى كتابة القصة القصيرة . واحتراف هذه الإجابات يسبى بنا إلى تصنيف هذه الدوايح في ثلاث مجموعات مختلفة الاتجاه

المجموعة الأولى لتمثل في دوايح ذات طبيعة شعرية فائقة . تجعل كتابة القصة القصيرة - في المحاولات الأولى - تطورا لكتابة التأملات والمذكرات القصصية . التي يرجع بها بعضهم إلى سى الخامسة من عمره . وفي هذا الاتجاه يعرف عدد من الكتاب بأنهم كتبوا القصة القصيرة في أول الأمر بدلا من الشعر الذي كانوا أكثر رغبة في كتابته ولكنهم أنشغلوا في اعتلائه أدواته (صوفى عبد الله - قزوق خورشيد - وغيرهم) . ويقرر عبد الرحمن الربيعي صراحة أن القصة القصيرة يجب أن يكون لها وقع القصيدة وإيقاعها . كما يقرر عبد الله الطوشي أن القصة القصيرة هي «المقابل النثري للشعر» . وقد يعبر إدوار الخراط عن هذا الدافع ذى الطبيعة الشعرية حين يعزوه إلى «الرغبة في إعادة تشكيل الوجود» . فهي رغبة فنية عامة . وشعرية بصفة خاصة . وقد تعبر عنه سكيته فزاد - ملحة أيضا إلى طبيعة الشعر - بأنه «إيقاع التعبير المركز السريع والمباين» . وقد يرى فيه يوسف إدريس دائما تطورا وإحساسا غريزيا . وقد يكون استكشاف القدرة الذاتية في النفس على كتابة القصة القصيرة (جادية صدق) . أو الميل الشخصي إلى التأمل الساكن اللحظي

(جميل عطية إبراهيم) . هو الدافع الأول . وأيا كانت دوايح الرلية . والتصريح المختلقة التي عبر بها هؤلاء الكتاب عن دافعهم الأول إلى كتابة القصة القصيرة . فإنها جميعا تدور في فلك واحد . وتؤكد - من جهات عدة - الطبيعة الشعرية لدوافعهم . ويؤكد يكون لهذه المجموعة من الدوايح العبة على غيرها

أما المجموعة الثانية فتشير إلى عوامل تتمثل في المواقع الخارجى . إلى على مستوى العصر كله . حيث يسجل قزوق خورشيد تزايد الاهتمام في عصرنا الراهن بالقصة القصيرة . أو على مستوى المضمون المتمعة . حيث يقف الاهتمام بقضايا المجتمع . والرغبة في فهم الناس . وراء اتجاه سنيان فاضل وعبد الرحمن الربيعي إلى كتابة القصة القصيرة . وقد يربط الدافع الخارجى بالبيئة المحدودة التي نشأ فيها الكتاب . فأبو البساطي غير النجا ومحمد البساطي يشيران إلى أن اهتمامهما على كتابة القصة القصيرة كان تحقيقا لرغبة في إثبات الذات في البيئة الأدبية (جراحات الطغراب) التي ارتبط بها كلاهما . ولعلنا لا نعتد المصروب إذا قلنا إن هذه العوامل لا تبدو أن تكون عوامل مساعدة

أما المجموعة الثالثة والأخيرة فتتعلق بما في طبيعة القصة القصيرة نفسها من إغراء . فهي عند محمد طويا وفتحي الإيلزى وعبد الحكيم قاسم الشكل القادر على استجابتها المشبعة للوجدانية وما فيها من كثافة . وهي «ثقة حجبها» تخرى المرء بأنه قادر على إقامة مثل هذا التكوين أو المهار على الصغير والكامل في نفس الوقت» (عبد الله الطوشي) . ثم هي أفضل السبل لتعبير عن الأفكار والمواقف دون الإغراق في التفصيلات (عبد الفتاح روى) . ومع ذلك فقد يرجع الإغراء الأول بكتابة القصة القصيرة إلى الرغبة في تقليد الكتاب السابقين (عجب عطف) . أو إلى تحرب من المعتاد يسوق على الكتاب . نتيجة لإحساسه بشخصية من قرأ له (هكذا كان الأرمع إبراهيم أصلان بعد لقائه لشكوف) . وواضح أن هذين الدافعين الأخيرين يرجعان إلى دافع المحاكاة الأول في الإنسان . الذي حدثنا عنه أرسطو . وهما - لذلك - طبيعتان للغاية

٥ - وإذا وصلنا مع الكتاب إلى مرحلة دعوهم إلى عالم القصة القصيرة . تنقل إلى إجاباتهم عن السؤال المباشر . الخالص بالمراحل الفنية التي يمكن أن يكونوا قد مروا بها

إن مجموعة الكتاب الذين أولوا إجاباتهم بكل أفرادها كل الأجيال المتعاصرة الآن . ومن هنا تطاولت أعمالهم الفنية . ولا شك في أن فرصة الإجابة عن السؤال كانت متاحة للقدسي منهم أكثر مما هي للجدد . فالكلام عن المراحل يقتضى طول المارسة . ومع ذلك فربما كان الهدف الأساسي من السؤال هو الوقوف على مدى وهي الكتاب بذاته . ومدى إغرائه لطبيعة مسيرته الفنية . وعلى أى نحو تحطقت له كسوف على مدى هذه المسيرة . حيث عبرها في الماضي . أو توطئه لتبويرها في المستقبل القريب أو البعيد . ولكن يبدو أن السؤال قد أخذ من قبل كثيرين بالاستخفاف .

ومعنا يكن من شيء فإن استقراء هذه الإجابات يسبى بنا إلى تصنيفها في مجموعة من الاتجاهات .

هناك - أولا - من تحدثوا قديما بإجابة شخصية . وأماناوا الأمر إلى غيرهم فقد ذكر لوت أنطوان أن مراحل تطور القصة القصيرة عند أوضح سب في رواياته . ولما لا سبق أن قرره نالمان . وكذلك أشار عبد الفتاح روى إلى ما قاله النقاد من أنه مر - في مجموعاته القصصية المخططة - بمراحل من التطور . ثم قرر يوسف القعيد صراحة . وكذلك سكيته فزاد . أن رصد هذه المراحل هو من عمل النقاد . أما عبد الغفار مكاوي فيؤكد الأمر في ذلك فلقراء ..

وهناك - ثانيا - من خرجوا بالقضية عن نطاق أنفسهم وجعلوها قضية عامة محل للتفكير . فيما أن التطور حتى في الحياة فإن الكتاب - الذي يعيش هذه الحياة - لابد أن يتطور . وصوفى عبد الله يقرر أن شخصية الكاتب ورويته تتطوران الحياة ويقرأ فإنه يتطور . وصوفى عبد الله يقرر أن شخصية الكاتب ورويته تتطوران

مع الزمن - وإن هذا يتعكس بالضرورة في إنتاجه الفني - ويؤكد محمد طويلا حتمية التطور نتيجة لتزايد الخبرة على المواقف - ولكنه يرد ذلك بذكر بعض مظاهر التطور الذي مر به

وهناك - ثالثا - من تطوروا في إنتاجهم قرأوا أنهم مروا من خلال عدد من مراحل التطور - ولكنهم - في الوقت نفسه - لم يعينوا وجود هذه المراحل أو ملامحها - يجب محفوظ بسجل أنه مر - في إنجازهم - بمراحل تطور متعاقبة - ولكنه يطلب إلينا - بحقيقة ذلك - هذه مقارنة بين «عش الخنوع» ومراثيها فيما يرى النائم - وفاروق عورشيد يقرر أن كل مجموعة قصصية من مجموعاته تمثل مرحلة جديدة عنده - شيكلا وموضوعا وتجربة - وأنه مازال ينام - ولكنه لا يذكر شيئا من ملامح هذا التطور - وكذلك يقرر عبد الله الطوشي أنه خلق تطورا من حيث «التكليف» والموضوع - ولكنه لا يذكر شيئا من ذلك - وإن كان محدثا عما عمله مجموعته القصصية التي ستظهر قريبا من مظاهر التطور - كإثرائه من «التكليف» الشعري - مع التأكيد على عناصر الصراع الدرامي الذي تكشف عنه جدلية الحياة.

وهذا تطوّر من مجموعة أخرى كانت حريصة على أن تعين مظاهر التطور الذي مرت به - يوسف إدريس مر بثلاث مراحل - عجزت أولاها خلق صيغة معربة للقصة القصيرة - وفي المرحلة الثانية تم ربطها بلغة العصر - وأخيرا جاءت مرحلة إيصال صوتنا إلى العالم - ونجى على بشر إلى مروره بثلاث مراحل كذلك - ولكن من نوع مختلف - فقد كان في البداية يكتب القصة دفعة واحدة ثم انتقل إلى الكتابة المتأنيّة المنقطعة - ثم أصبح شديد الاهتمام بتحليل النفس - وبين خبري شئ تطوره في انتفاكه بالقصة القصيرة من كونها معادلا لموضوعها للذات - لكن أصبح معادلا فيها للعالم - أما أبو المعالي أبو النجا فظهر أكثر الكتاب في المجموعة كلها حرصا على تعين ملامح التطور الذي مر به بتجديدها بتجديدها

على أن من الكتاب - أمعرا - من لم يسوهم فكرة التطور - أو - بالآخرى - فكرة المراحل التي قد نجح إلى فكرة أخرى معيارية - إدوار الخراط - على سبيل المثال - لا يرى في مسيرته الفنية مراحل تطور - بل تطورا واحدا متدا ويطرح إبراهيم أصلان الفكرة نفسها في لغة أخرى حين يقرر أن قصصه كلها كانت مشروعا واحدا - ثم يلاحظنا محمد البساطي بحقيقة أن الاستمرار في الكتابة لا يعنى التطور بالضرورة - كل ما هنالك أن الأشياء قد تتغير - لما كان يطور اهتمام الكاتب وينتقل إلى الكتابة من قبل لم يعد كذلك الآن - والعكس صحيح

وخلاصة كل هذه الاتجاهات أن وعي كتابنا بحقيقة ما أجروه في مجال القصة القصيرة متفاوت لديهم وضوحا وموضوعا وقصوح دلالة - وللغرض أيضا دلالة - فحين يعي الكاتب في وضوح كيف كانت مسيرته في الماضي - فإنه يستطيع أن يدرك في وضوح ما انتهى إليه في حاضره - وما ينبغي له أن يحاول تحقيقه في المستقبل - وإن يفلت بذلك من حالة الرضا عن النفس - التي تحول دون أي تطور - وتنامي بالهبة - وبعبارة أخرى فإن وضوح الوعي يلزم طيبة الفئاد المتعدد دائما على الأشياء - حتى على نفسه - أما غموض هذا الوعي لدى الكاتب فلهيّل على ثلة بالنفس - واضمئنانها - ورضاها عنها - وكأن الكاتب لا يعنيه إلا أن يكتب ما يشاء من شاء - وكأن كل ما كتبه وما يكتبه قد بلغ النهاية - وهكذا تعكس لنا الحالة الأولى مبدأ الدينامي المتغير - والحركة الألفية للتاريخ - في حين تعكس الحالة الثانية مبدأ الساكن الثابت - والدائرة التاريخية للعلاقة

٦ - ثم نأل إحسان الزوال الثاني عشر وهو سؤال يتعلق بمسألة تبدو في ظاهر الأمر هامشية في هذا السياق - إذ يتجه إلى معرفة الأسباب التي جعلت الكاتب يتجه في وقت من الأوقات إلى شكل أدبي آخر غير القصة القصيرة - يطرح من خلاله ما عنده - ولكن هذا السؤال ما يزال شديد الصلة بمسيرة الكاتب الفنية - والإجابة عنه حرية أن تكشف لنا مدى استيعابه لإمكانات هذا النوع

الأدبي - من جهة - ومدى وفاء هذا النوع لمطالبه الشعرية (المجددة) - من جهة أخرى

ومن استقراء الإجابات يتضح لنا أن العدد الأكبر من الكتاب يقرر الاستمرار في كتابة القصة القصيرة بها انصرف في بعض الأوقات إلى أنواع أخرى من الكتابة - ويوشك بعضهم أن يصر - في هذا الصدد - عما يشبه العشق لهذا الفن الأدبي (عبد الله الطوشي) - وكان هؤلاء يريدون بهذا تقرير أنهم لا يجدون أنفسهم إلا في القصة القصيرة - حتى يوسف القعيد - الذي يقرر أنه أكثر ميلا إلى كتابة الرواية - لا يرتضى أن يهجر القصة القصيرة - لا في الحاضر ولا في المستقبل

وهذا الارتباط الخيم بالقصة القصيرة له - من أحد الوجوه - دلالة إيجابية لأنه يجعل معنى الإصلاح هذا الفن - ومع ذلك فهذه مسألة يصعب التحقق من صحتها - ولكن هذا الارتباط يدل - من وجه آخر - على أن هذا النوع الأدبي هو أكثر الأنواع وفاء لمطالب هؤلاء الكتاب - وأنهم من أجل ذلك مستمرين في كتابته - فإذا عرفنا أن من هؤلاء من لم يهتموا برصد مراحل تطوره أو - بالآخرى - تطور كتابهم لهذا النوع - كان في وسعنا أن نستنتج أن كتابهم للقصة القصيرة عصف لمطالب خطبه محدودة وضيقة الرقعة ومسيبة إهم - في اختصار - لا يكتبون القصة القصيرة من أجل القصة القصيرة بل من أجل أنفسهم - كمن يردد من وقت إلى آخر على مكان عبه لأنه يجد فيه راحته - وهذا ما يجعل بعض النقاد يرون أحيانا ما أنتجه أحد الكتاب من مجموعات قصصية أنه لم يكتب في حياته سوى قصتين أو ثلاثا - وأن سائر قصصه بعد ذلك ليس إلا ترديدا عن هذه القصص الثلاث

على أن من الإجابات الواردة ما يقدم تفسيراً آخر لهذه العلاقة بين الكاتب والقصة القصيرة - يوسف إدريس - مثلا - يسلط الحدود الفاصلة بين هذا النوع الأدبي وغيره من الأنواع - لأنه يعرف كيف يعمل إطار القصة القصيرة المحدود قايلاً لأن يتوجب أكثر التجارب اتساعاً وعمقاً - وهو لذلك يدفع في هام الكتابة دون أن تكون لديه فكرة مسبقة تحدد هذه الكتابة في إطار بعينه - وهذا ما عر عنه محمد طويلا بطريقة أخرى حين قرر أنه لا يبدأ الكتابة بنية محددة - ولكن تفاعل الموضوع مع نفسه هو الذي يفرس الشكل

ومعنى هذا أن الكاتب يتطلق أساساً من الرغبة في الكتابة - من حالة امتلاء - حاجس المكتابة - ومع فعل الكتابة يتحقق الشكل الملائم - فيكون نصه قصيرة - أو رواية - أو مسرحية - ومن ثم فإن التحول من كتابة القصة القصيرة إلى غيرها لا يعر عن ردها فيها - بل يعنى أن حاجس الكتابة قد امتلأ لنفسه الإطار الملائم

٧ - ووعي للكاتب بمسيرته الفنية في الماضي لا يتفصل عن تصوره للمستقبل ومن هنا كان السؤال الثالث عشر عن تصور كتابنا لمستقبل القصة القصيرة وإذا كان هذا السؤال يحمل طابع التعمم - إذ يسأل عن مستقبل القصة القصيرة بعامة - فإنه يطن الرغبة في التعرف على تصور كل كاتب لمستقبل علاقته الشخصية بهذا النوع الأدبي

وتعبر عن الإجابات المقدمة عن هذا السؤال في عدد من المستويات - بدءاً من التشاؤم الملمم - ومروراً بالتشاؤم المبرر - ثم التفاؤل الحذر المشروط - وانتهاء بالتفاؤل المبرر

وعلى مستوى التشاؤم الغامض يرى سليمان لحاض - على سبيل المثال - أن الواقع أليم ومخبر - وأنه من الصعب الإجابة عن السؤال - أما يوسف القعيد فتشائم بالنسبة إلى مستقبل الكلمة بعامة

وعلى مستوى التشاؤم المبرر يرى يوسف إدريس أن قطاعاً من الفنون المكتوبة سيتحول إلى «الكتابة بالكاميرا» أو التفكير من خلالها - ومن ثم ستحتل الدراما التفريعية القصيرة مكان الصدارة في المستقبل البعيد - وكذلك يرى نجيب محفوظ أنه في عصرنا هذا - الذي يحول فيه الأدب من الكلمة إلى الصورة - لن يكون

وبعداً هذا باستفراء الإجابات المتعلقة بالسؤال الرابع ووجهة هذا السؤال هو صرف الموجه المباشر للكاتب إلى اختيار قالب القصة القصيرة . أو الدخول في هذا القالب . عندما يشرع في الكتابة

ومن خلال استقراءنا للإجابات المقدمة نستطيع أن نصف العوامل الخاصة في اختيار قالب القصة القصيرة فيما يلي

هناك - أولاً - عامل موضوعي . يتمثل عند ثبوت أباطة في «الفكرة» . فالفكرة عنده هي الموجه الوحيد لاختيار قالب القصة القصيرة . وعند عبد الرحمن فهمي ويوسف القعيد تصبح «طبيعة الموضوع» هي الحاسمة (إلى جانب أشياء أخرى تتعلق بالطبيعة المزاجية أو حالات التوتر والقلق) وفي هذا الاتجاه يقرر أبو المعالي أبو النجا أن هناك نوعاً من «التجارب» لا يمكن أن يكتب عنه إلا في إطار القصة القصيرة

ويوضح أن الفكرة والموضوع والتجربة . على الرغم من اختلاف مدلولها على مستوى التطبيق . فوشك أن تكون في هذه الإجابات مجرد بدائل . وهي جميعاً تنهى بنا إلى حقيقة عامة واحدة . هي أن موجهات بأغلبها من الأفكار والموضوعات والتجارب هي ما يلائم طبيعة القصة القصيرة . وبقبل الدخول في قالبها . أو يستدعي هذا القالب . ومع أن الكاتب لم يحدد لنا الخصائص المميزة لهذه الموجهات من «الأفكار» - الموضوعات - «التجارب» . فإنهم أكدوا - بطريقة غير مباشرة - أن هناك عوالم من الأفكار والموضوعات والتجارب لا يمكن قسرها على الدخول في قالب القصة القصيرة . وهذا ما يعنى محدودية الخبرة التي يمكن أن تستوعبها القصة القصيرة

وقد تكون هذه النتيجة مرجحة ومرغوبة لو أنها كانت سبالة . ولكن صائر الإجابات لا تسمح بها . بل ربما طرح بعضها ما يعترضها . ذلك أن عبد الله الطوماني أستاذنا طاهر يزكديان أهمية العامل النفسي بصفة أساسية . برصه الموجه إلى اختيار قالب القصة القصيرة . وليس دائماً طبيعة الموضوع قد يكون هناك موضوع أو موقف أو رؤية حادة - كما يقول الطوماني - وراء الحالة النفسية . ولكن لظل القاطبة للحالة النفسية ذاتها . وبعض أحمد الشيخ على أن تكونه النفسي عمقه أكثر ارتباطاً في إطار القصة القصيرة

وبحصل هذا العامل النفسي - على نحو ما - ما يفره محمود البدوي من أن ما يندفع إلى اختيار قالب القصة القصيرة هو قصر نفسه . وسرعة مثله . وقلقه . وسبه للتذكير . ويتفق معه في جانب من هذا إبراهيم أصلان حين يقرر أنه يعتقد القدرة على مواصلة الحديث مدة طويلة . والإحالة هنا إلى مكونات في شخصية للكاتب والصحة . وليس فيها ما يتصل بطبيعة القصة القصيرة سوى حب البدوي للتذكير .

على أن الإلحاح على الخاطب للموضوعي وحده . أو للعامل النفسي وحده . لا يرضى طائفة أخرى من الكتاب . فالموضوع والحالة النفسية - عند يحيى حل - يتداخلان . وكذلك لا انفصال بين الموضوع ورؤية الكاتب النفسية له أو إحساسه به (صوى عبد الله) . فالموضوع والحالة النفسية معاً يشتركان في تحديد الإطار (محمد طويلا)

وهكذا نتخرج مع الإجابات من الموضوعي إلى النفسي والنفسي الشخصي م إلى الموضوعي النفسي . ثم تأتي طائفة أخرى من الإجابات فني السؤال كله . وتتنى بذلك الاحتمالات المطروحة فيه . فليضم تصوراً مخالفاً بل معاكساً لما يفاروق عورشيد يرى أن إطار القصة القصيرة يفرس نفسه على الكتاب دون إرادة منه . وبعض النظر عن الموضوع والحالة النفسية . وكأنه بذلك يلمز لفعل الكتابة . لا يكتب قصة قصيرة . بل لأن قصة قصيرة يريد أن يكتبه . وقد غير يوسف إدريس عن هذا المعنى بصورة واضحة ومباشرة عندما قرر أنه «لم يجد إطار القصة القصيرة» . وإنما هذا الإطار هو الذي وجدته . ونفس نفسي . وفي نفس

للقصة القصيرة مستقبل باهر . لأنها - في رأيه - عمرة التحويل إلى صورة تلفزيونية أو سينمائية . إلا إنها ارتدت مرة أخرى إلى عالم الحكاية القديمة . أو خلقت لنفسها شكلاً جديداً . أو ظاهراً للتلفزيون بتقديدها . وهو بشرى هذا - ضمناً - إلى ما انتهت إليه القصة القصيرة من كسبت للحديث . وتداخل في الأرملة . وتجسيد لعالم الحلم . وفقدان للترابط المعنى وإطراد للنسق

واحق أن عصر التكنولوجيا قد أصبح - في منظور كثيرين - بشكل جديداً ملحوظاً . لا للقصة القصيرة فحسب . بل للأدب المكتوب بصفة عامة . إنه مهدد بحضارة الكلمة المفردة . وإيذاء بحضارة الكلمة الموزنة - إذا صح التعبير

وفي مواجهة هذا الموقف المشائم الذي يطرح تبرره . يقف عدد من الكتاب الذين لم يلقوا - مع ذلك - تفاؤهم باستقبل . وإن كان تفاؤلاً مشروطاً . فقد عهد الفلاح رزقي مستنصر القصة القصيرة في صراعها مع التلفزيون . ولكن بشرط أن تتحول إلى ذلك النوع من القصة «القصيرة جداً» . على نحو ما يتمثل في بعض قصص لشكوف . وإدوار المطرط يرى أن لا خوف على القصة القصيرة في المستقبل . لأنها لن لعدم وسيلة - بحكم مرموزها - لمواجهة طغيان وسائل الإعلام الجماهيرية . وهذا معناه أنها ستبحث لنفسها عن الشكل الذي يضمن بقاءها ولعل هذا هو ما قصد إليه فاروق عورشيد حين قرر أنها ستنج وإن كانت قد تغير من حيث الشكل والأسلوب والمزج المعنى

وعلى مستوى آخر يتحدر بعض الكتاب فيعلنون عن تفاؤهم . ولكنهم يقدرون مبررات هذا التفاؤل . وبعض هذه المبررات مرجحة إلى طبيعة القصة القصيرة نفسها . فالقصة القصيرة - في منظور محمود البدوي - هي أقرب للمستقبل - من عصر السرعة والتطاحن المادي على الحياة ومطالبها . يشير هذا إلى ثلاث طبعات من قصر بلانم القراءة في عصر السرعة . وفي نفس الاتجاه ترى صكيحة فزارة أن القصة القصيرة لن تتوقف بحكم قدرتها على أن تقدم صورة للإنسان في إطار سريع . ومكتشف . ولؤكد جاذبية صدق نفس المعنى حين قرر أن المستقبل للقصة القصيرة . لأن ضيق الوقت وازدهارها لا يسمح بالقراءة المطولة

وهناك مبررات أخرى يطرحها بعض الكتاب . تدور في فلك واحد . وتتصل بوصفة القصة القصيرة بعامة . بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الكتابي فأبو المعالي أبو النجا يرى أنها ستنيل الحرية التي يلجأ إليها أولئك الذين يشعرون بأن هناك أشياء لا يستطيع التعبير عنها إلا الكتاب . ويرى عبد فعال الجماهيري أنها ستظل حية معارضة مع كل الظروف التي تظراً على حياة الإنسان . منها تعددت وسائل التعبير وأدوات التوصل . وكأنه يشير بهذا إلى أن وسائل التوصل - التي لتحل أداة غير أداة الكلمة المفردة . لا يمكن أن تقيها . وأن الحياة تظل هذا وثائق . وهذا ما يزكده محمد طويلا في وضوح حين يقرر أن لا خوف على القصة القصيرة من وسائل الإعلام . لأن الحياة تظل أن تتنوع فيها وسائل التعبير

وأخيراً نرى أماساً مجموعة أخرى من المبررات . تقوم أساساً على استفراء ما حققته القصة القصيرة في السنوات الأخيرة على أيدي كتابها الجدد من تطور . واستشراف مستقبلها في ضوء هذا الواقع . ومن ثم يسجل البساطي كيف تطورت القصة القصيرة في السنوات الأخيرة فأرشدت كتابة ونوعها . وكيف أنها ستظل أقدار الفنون على التسلل إلى حياة الإنسان . وكذلك يطرح عبد الرحمن فهمي وغيره شلي للقصة القصيرة فترة ازدهار قادمة . من واقع ما يظلمون عليه من نتائج بعض كتاب أخذوا

وواضح - من كل هذا الاستعراض أن حجم التفاؤل - مشروطاً ومبرراً - يوشك أن يتعادل مع حجم التشاؤم بوجهيه الغامض والمبرر . وربما دل هذا التناقض على أننا نجناز مرحلة نحاض

٨ - وإذا فرغنا الآن من استفراء الإجابات التي ترسم لنا صورة تفصيلية لملاقة كتابنا بالقصة القصيرة على امتداد زمن التجربة - فننقل إلى استفراء تصوراتهم لهذا النوع الأدبي في ذاته من خلال الممارسة العملية

الاتجاه - يقرر إدوار الخراط وجادبة صدق أنها لم يختار القصة القصيرة بل هي التي اختارها

وهكذا يجتمع في حدود هذه الحرية هذا النوع إلى حد التعارض في الرؤية بين الموضوعي والنفسي - معصلي ومتعصب - وبين هذا كله والوجودي (الانطولوجي)

٩ - ومن مرحلة اختيار القصة القصيرة إطاراً للكتابة بطلنا السؤال التاسع إلى تدخل الباني لها - وتردد هذا التدخل بين الحدث والشخصية

ول إطار هذه الحرية قد نجد من الكتاب من ينصرف اهتمامه أساساً إلى الحدث - يتخذ منه هيكلاً لبناء القصة (فهي الإياري ينصرف اهتمامه إلى الحدث - ثم تأتي الشخصية في المرتبة الثانية - وعبد الله الطرخي يهتم غالباً بالحدث - لأن قيمة الشخصية - هذه - لتحديد تنوع الأحداث ومستواها) وهناك من يلقب على التقدير من ذلك - ويوشك أن يطل كراهية لفكرة الحدث (نحي حق) صوب عبد الله لا ترقى للحدث أهمية إلا من خلال الإنسان - أي الشخصية - ومحمود المديوي يهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالحدث - وعبد الرحمن فهمي يقرر أن مدخله إلى القصة هو الشخصية أو الموقف - وأنه لم يكتب قصة واحدة مدخلها الحدث

ومن هذا الموقف أخذى لتظل مع طائفة أخرى من الكتاب تتراوح بين الحدث والشخصية - تنصرف إليه اهتمامها حياً - وإليها اهتمامها حياً آخر والعمل في هذا ودأب على طبيعة الفكرة (ثروت أباطة) - أو طبيعة التجربة القصة (فاروق خورشيد) ويندرج في إطار هذه المراجعة كذلك محمد البساطي ويوسف القعيد ومكينة فؤاد التي ترى أن لكل قصة مدخلها الخاص - الذي يجعل الحدث أو الشخصية محور الارتكاز

ثم جازز - مع مجموعة أخرى - موقف المراجعة إلى موقف التمتع في الحدث والشخصية - والتوحيد بينهما - فلا حدث بلا شخصية - ولا شخصية إلا من خلال موقف (عجيب محفوظ) - ويذهب سليمان فياض في غمزه لهذا الانتماء بينهما إلى حد لشيء الحدث بالحيد - والشخصية بالروح - والحدث المصن يكتب - عند إبراهيم أصلان - مدافعه المصن من ارتباطه بشخصية معينة - وعلى الحملة بالقصة - فعل إنساني - متكامل (عيسى شلي)

ثم تأتي الطيفه أعيراً - التي ترى أن يصبه الاهتمام إلى الحدث أو إلى الشخصية - أو إليهما متدحين في بنية واحدة - وتطرح - في مقابل ذلك - ما يسميه جميل عطية إبراهيم - الجو العام للموقف - هذا الجو العام هو ما يظهر باهتمام من الكتاب أكثر مما تظهر به الشخصية - وأيضاً فإن الأحداث عند - وفقاً لرؤيته أو متطرفة - لا تصنع حبكة يمكن إعادة حكايتها - ونحن نقول هذا التي للحدث وللشخصية مفهومها التقليدي عند إدوار الخراط كذلك - ويظهرها عند هو الصورة - سواء أكانت صورة لشهد خارجي تندمج فيه النفس - أم للتكوين الأول لشخصية ما - أو لمرور حوال - الحملة عند حدث - وصورة الأشياء والاسلام أحداث - اما الشخصية لواقعة أو متفارة

وأظن الآن أنه من الممكن أن سجل أن حركة النزاع في مواقف الكتاب من قصة الحدث والشخصية في القصة القصيرة تتوازي مع حركة النوع في مواقفهم من قضية التوجه إلى القصة القصيرة إطاراً لعملية الكتابة بدافع من الموضوع والموقف النفسي - إن هذا التوازي في النوع هو العلاقة الأخيرة للتركة

١٠ - وسئل الآن من قضية الحدث والشخصية إلى قضية الزمان والمكان - التي طرحها السؤال العاشر

واستقرأ إجابات الكتاب عن هذا السؤال يفضي بنا إلى غملا في ثلاثة محاور - في المحور الأول يتجه الرأي إلى ضرورة تعيين زمان القصة ومكانها بوضوح غالباً - انطلاقاً من حقيقة أنه لا حدث بلا زمان ومكان - حتى في أحلام اليقظة

(سليمان فياض) ومن ثم كان شهاب يوسف القعيد بتحديدهما بكل وضوح - وكانت عناية عبد الله الطرخي بتحديدهما بقدر اهتمامه بإغفاء الصدق والواقعية على الأحداث - ويكتفي جميل عطية إبراهيم بتعيينها - غالباً - في أسطر قليلة وتعيينها - عند عبد الرحمن فهمي - جوهرى - دون ضرورة للتدقيق في هذا التعيين - إلا إذا كان لذلك أهمية خاصة بالنسبة إلى الحدث والشخصية

وفي المحور الثاني يتجه الرأي إلى المراجعة - دون التزام بقاعدة ثابتة - بين تعيينها وترتد هذا التعيين

مرة أخرى يكون تعيينها أو ترتد هذا التعيين وفقاً لفكرة الكاتب (ثروت أباطة) - فهو يكون لطيفة الموضوع ومساحة الحكم الأخير في ذلك (عبد الفتاح رزق) - أو يترجم تعيينها إذا كانا أساسيين - ويركز بلا تعيين في غير ذلك (فاروق خورشيد) - أو يرجع الأمر إلى طيف كل قصة على حدة (محمد البساطي) ويتم جدية صدق أحياناً بتحديدهما - ولكنها لا يحددها إذا تعلقت القصة القصيرة بشعور إنساني - وقد عرّف القصة إجمالاً أحدّها أو كليهما (عجيب طوبا) وأخيراً فإن وجوب تحديدهما يرتبط عند عجيب محفوظ بالقصة الواقعية - وينتقل هذه الوجوب في غيرها

ثم يأتي المحور الثالث والأخير فتجتمع آراء طائفة أخرى من الكتاب على من هذا التعيين - أو لجنبه - جريباً وكلياً - فيجيب على يرفض فكرة تعيين الزمان والمكان - لأنه - كما يقول - لا يكتب دراسات اجتماعية - ويوسف إدريس يحدثنا عما يسميه «الحركة الدجيد» للأحداث والشخصيات - ويعبري شلي يبدأ الكتابة دون اهتمام بتعيين الزمان والمكان - وحتى عرّف عليه القصة بتعيين الموقف من الكتابة - ولكن القصة تأتي في نهاية الأمر مصيرة من زمانها ومكانها دون تعيين كذلك على تعيينها - فعندها أن الزمان الإنساني واحد - والمكان الإنساني واحد كذلك

ويخلص إلينا من التامل لهذا طرح من أفكار في هذه المحاور الثلاثة دلالة اتجاهات في تقدير الزمان والمكان بوصفها عنصرين بنائين - تشير إلى دلالة اتجاهات في كتابة القصة القصيرة - اتجاه ملخصي (موضوعي وواقعي) - واتجاه تجريدي (تأملي) - واتجاه شعري (ذاتي) الأول طرعى - والثاني كروي - والثالث إنساني

١١ - وإذا غمنا الآن إلى السؤال السادس - ومداره حول الزمن الذي تستغرقه كتابة القصة القصيرة - واستقرأنا إجابات الكتاب في هذا الصدد نستطاع أن نصنف هذه الإجابات أيضاً في ثلاثة محاور

في المحور الأول نقرر الإجابات كتابة القصة في جلسة واحدة - طالت أم قصرت - وفي هذا الصدد يقرر يوسف إدريس أنه إذا جلس إلى قصة لم ينمها من قبل مرة أخرى فإنه يكتب قصة مباشرة - فهو إذا لا يدخل في حالة الكتابة الواحدة نفسها مرتين - وكل حالة لها كلتها الخاص وإدوار الخراط يكتبها كذلك في ساعات فترات متصلة - وكان عيسى حلي في مرحلته الأولى يكتبها في جلسة واحدة - ثم يضعها بعد ذلك - وعبد الفتاح رزق يكتبها في يوم واحد - ولكن بعد طول تفكير - وإذا لم يخرج عبد الفتاح مكاوي القصة في جلسة واحدة فلن تتم أبداً

وفي المحور الثاني يظهر من خلال إجابات بعض الكتاب أن الأمر قد يختلف من قصة إلى أخرى - فأحياناً يكتب الكاتب قصة في جلسة واحدة - وأحياناً في مدد متعاقبة - ومدار الاختلاف عند ثروت أباطة على طول القصة - فإنه يكتبها في جلسة واحدة - ولكنها إذا طالت استغرقت أسبوعاً - وسليمان فياض يكتبها في جلسة واحدة - أو في جلسات متفرقة - في أيام متوالية أو متفرقة - في أسبوع أو عدة أسابيع - وتعنى جادبة صدق وعبد الله الطرخي وسكينة فؤاد وعيسى شلي في صياغات متناظرة هذه الممارسة - فقد تستغرق كتابة القصة عند جادبة يومين أو ثلاثة - وقد تستغرق نصف ساعة - حتى ليحيز إليها أن شخصاً آخر على القصة

عليها إملاء . وهي عند الطرعى قد تستغرق شهرا وأحيانا أكثر من عام . ولكنها قد تتم في جلسة واحدة . كأنها حلم ينفذ مضمي . عاطفي . أما عند سكية فقد تطول المدة . وقد تلبث القصة نفسها كإبرة القصود . ولما عجز شلي قبض قصته يستغرق شهرا أو أكثر . وبعضها يتم في جلسة واحدة . . يكون فيها كالنسيج تحت مخدر قوي يفصله عما حوله . واعتقد أن في عبارات هؤلاء الأربعة ما يفرى المهتمين بالدراسات النفسية لعملية الإبداع الأدبي

أما المصور الثالث والأخير فيمثل طائفة من الإجابات . نستبعد هاتيا كتابة القصة دفعة واحدة . أو في جلسة واحدة . أو حتى في يوم واحد . فقد الرخص فهمي بكتب بعض القصص في يومين أو ثلاثة . وبعضها في شهر . دون أن يكون لذلك علاقة بطول القصة أو قصتها . ويجب ملاحظة بحد كتابة القصة خمس عشرة ساعة يوما مدة تسرع في المتوسط . أما محمود البديوي فتستغرق كتابة القصة عنده من شهر إلى شهرين . وقد تستغرق عند فتحي الإيباري شهرا . وعند يوسف القعيد شهرا . وعند جميل عطية من تسرع إلى عدة أشهر . وهكذا

ويمكننا أن نستخلص من خلال هذا كله أن بعض الكتاب يطلب منهم الشاعرية التلقائية جالبا . وأن بعضهم يدخل في هذه الحالة أحيانا . وبهذا الجهد الواعي أحيانا أخرى . وأن بعضهم الأخير لا يستسلم للوحدات الوجدانية مطلقا . بل يفسح عمله في هدوء وعي مهل

ومن هنا اتجه النظر التالي من السؤال نفسه إلى موضوع الصعوبات التي ربما صادفها الكاتب في أثناء تأليفه الكتابة . وقد كان طبيعيا أن يتطرق المربي الذي يطلب عليه الشاعرية التلقائية موضوعه لأي صعوبة . ولما عانا هذا بشر الصعوبات التي ذكرها الكاتب إلى عدد من العوامل . بعضها يتعلق بحد الكتاب . كان لا يعلل إبراهيم أصلان على التبرير الصحيحة التي توائم بين شعوره وما يتناول من مادة . أو عرفت الدقة المشعوبة عند فوارق حور شيد . فتوقف عند ذلك عن الكتابة . ربما تبتأ النفس مرة أخرى . أو يحد الكتاب عقله . فتعجز عن تقديم الصيغة الملائمة لإيجاج المشروع (أو المعاني) (أو النجا) . وبعض هذه العوامل يتعلق بالظروف الخارجية . ظروف الحياة اليومية (أو النجا) . أو مطالب البيت . والصحيح . إلخ (المهام) . أو الظروف الاجتماعية والشخصية . المتعلقة بالقيم الأخلاقية . حيث تحول دون نشر القصة بل كتابتها أحيانا (الطرعى) وأحمد الفريح . وقد يتعلق الأمر بطبيعة الموضوع . حين يستكشف الكاتب أن نمته في الكتابة راجع إلى عدم التلازم بين الموضوع وإطار القصة القصيرة (عبد الرحمن فهمي) . ثم تأتي أهميا العوامل الفنية المصروف . فتكون الصعوبة القادمة . عند إدوار الخراط . في أول كلمة من أول جملة . أو تكون في بدء القصة عموما (الساطي وسكية فزاد) . أو يصغر الكتاب نتيجة لنقص في طبع الشخصية (عبد الرحمن فهمي) . أو لنقص في المنهج النظري الخاص . وضعف في قواعد اللغة (جميل عطية) . أو يعانى اختيار الأسماء مطابقة للشخص (البديوي) . وواضح أن معظم هذه الصعوبات قد يكون السبب وراء طول المدة التي تستغرقها كتابة القصة أحيانا

١٢ - وإذا تكون الصعوبات تبرز ضرورة البحث عن الحلول . ومن ثم يطرد السبق في إجابات الكتاب عن السؤال السابق . المتعلق بعناصر الحزبة التي يمكن أن يكون الكاتب قد استخلصها نفسه من خلال تأليفه لكتابة القصة القصيرة . وإلى ربما أسقطته عند الكتابة

وباستقراء هذه الإجابات تتكشف لنا بعض الحقائق

بعض الكتاب حارون في لباقة أن يتخلص من الدخول في الموضوع . فترث فوارق حور شيد أمر ذلك للنقاد . ليستخلصوا بأنفسهم ما قد يكون في قصته من عناصر الحزبة . وقررت لروت أباطلة أنه لا يستطيع ذلك . في حين قرر إبراهيم أصلان . في طجة عمل طابع للتواضع . أنه لا يقدر على الكلام عن شيء لا يعرف عنه سوى ملامح لم تكتمل بعد

والواقع أن نحاشي الكاتب أن يذكر شيئا عن وسائله الحزبية يشي بنوع من التوجس لديه من أن يؤخذ ذكره لذلك دليلا على معرفته بعناصر الصنع واستخدامه إيها . لأنه يريد التمس خالصا للحزبة . ومعناى عن أى عناصر حزبية . وقد كانت هناك مجموعة من الكتاب صريحة في تقرير هذا المعنى دون اعتقار أو إحالة صوف عيده . مثلا . تقرير صراحة أنها لا تلب بالآ إلى الجانب الحزبي الذي يكاد يحول لتلقائية التمس إلى صفة . وسكية فزاد تتمسك . في هذا المجال . بالتلقائية والعزوبة والدقة الأولى للنفس . وجنادية عند تكتب على سجينها . أما عبد الله الطرعى فيقرر أن «التلقائية هي روح الفن العظيم»

وفي مقابل هذا فإننا حين نراجع إجابات الكتاب نلاحظ أن بعضهم (أمثال يوسف القعيد . وعبد الفتاح رزقي . وفتحي الإيباري . وجميل عطية) قد وفق في أن يرصد مجموعة من عناصر الحزبية التي استكشفها لنفسه . وإلى يستعين بها أو يجرعها عليها في كتابته . ولكن دون تحديد لكيفية الاستعانة بها أو توظيفها وعلى كل فإن صدقهم في تقرير هذه الحقيقة عما عمد هم

على أن الوعي بعناصر الحزبية واستخدامها لا يمكن أن يشكل بالضرورة جنابة على حزبية الفن وتلقائيته . فالأمر في العمل الفني أن تتلازم الوضعية والظورية الحزبية . ولا فن . كما يقول بجي حتى . بلا صفة . وقد اعترف سلمان شياهر ومحمد طوبيا مثل هذه العناصر المسطحة . وإن كانوا قد قرروا أن القصة نفسها هي التي تستطيع . وأن كل تجربة لتجار وسائل إجارها . وما يصلح في قصة لا يصلح في أخرى

وقد كان الهدف الحقيقي من السؤال هو معرفة ما إذا كان الوعي بهذه الوسائل لمن شأنه أن يحل بعض مشكلات الكتابة . وبهذا ما قد يواجهه الكاتب من صعاب . لكن قللين جدا من استجابوا لهذا المطلب . وقد كان عجزى شلي صادقا مع نفسه حين قرر أنه على الرغم من سيطرته على بعض أدواته . وإملاء ذاكرته بالقدح الإنسانية والوضوحات . ويرغم قدرته على تحديد زاوية الرؤية الفنية . فإن ذلك كله لا يمكنه . حتى الآن . من الكتابة في يسر .

وبذا أردنا أن نستخلص من هذه المؤلف شيئا لنا إنها أول ما تكون على أن تفكير كثير من كتابنا عازال أسير تلك التناحية القديمة في النظر إلى العمل الفني بين الوضعية والصنع . وقد تكون هذه التناحية قد خللت في القادح على مستوى الممارسة لدى كثيرين . ولكنها ما تزال . للأسف . قائمة على المستوى النظري

١٣ - وإذا كان المشهور أن الكاتب هو الذي يكتب ما يريد فإننا نستطيع . في مجال الأدب . أن نتحدث عن يمكن أن نسميه «الكاتب الغائب» . ومعنى به الشخص أو الشخصون الذين ينتظمهم الكاتب من أن إلى آخر وهو منخرط في عملية الكتابة . إن مثل الآخر في أثناء الكتابة شيء وارد في بعض الأنواع الأدبية (الشعر . والكتابة للمسرح بصفة خاصة) . حتى ليلعب التفكير أحيانا إلى حد النظر إلى جمهور المسرح على أنه كان شريكا للكاتب في كتابة المسرحية . ومن هذا كان الشطر الأول من السؤال الخامس عن علاقة كاتب القصة القصيرة بجمهوره . وجمهوره هو قارؤه . ذلك أن المقاربة بين القصة القصيرة والقصة تزداد لدى كثيرين من كتاب القصة القصيرة (راجع الفقرة رقم ١٢) كما لرد المقاربة أحيانا بين القصة القصيرة والمسرحية (راجع إجابة عبد الله الطرعى) ومن ثم كان الهدف من السؤال هو معرفة الدور الذي يقوم به الجمهور قارئ القصة في كتابتها أو كتابة أجزاءها . من خلال الكتاب نفسه . وبعبارة أخرى كان الهدف هو الوصول إلى معرفة مدى فاعلية قارئ القصة القصيرة في فعل الكتابة لدى الكاتب

وبما يؤسف له أن هذا الهدف ظل طوال الوقت بعيدا عن الأذهان . ومن ثم فقد فانا أن نتحقق من ذلك الجانب البديوي في نظرية القصة القصيرة من خلال الممارسة العملية . أنصف إلى هذا أن قدرا من التوجس مما قد يكون للسؤال من مردم تؤثر في كتاب الكاتب الأدبي قد عاصر بعض الكتاب قصدهم عن أن يتأمنوا السؤال

مليا . ففروا أنهم لا يمثلون القارئ في أثناء الكتابة . ولا يشغلون أنفسهم به . بل لا يعرفون له هوية (أصلان . أباطة . فاض)

أما الذين ففروا أنهم يمثلون قارئهم فإن تقريرهم هذا لم يرتبط دائما بعملية الكتابة أو يكشف شيئا من أسرارها . ومع ذلك فلا تخلو من الدلالة ما يفرضه فاروق خورشيد من أن قارئه هو نفسه . في الدرجة الأولى . وما يقوله عبد الحكيم قاسم من أن قارئه «يتكرر فيه» . وما يراه إدوار الخراط من أن قارئه هو نفسه . وأن كلهما أحيانا قائم . ومعنى هذا أنهم يتخذون من أنفسهم معيارا لأنفسهم . حيث تجعل فيهم لثابة الكاتب والقارئ . ولكلهم بذلك يتفون القارئ . نوس أنصاه الكاتب الغالب . فلما كليا . شأنهم في هذا شأن الفئة الأولى

أما الذين تحدثوا عن القارئ خارج أنفسهم فإن منهم من غطاه قارئه على عمله إنسانا متصفا وسديرا . وقادروا على تلقى شحنة الكاتب الإبداعية والتعامل معها وهو بذلك قارئ مستطيل لا مؤثر . متفعل لا فعال (راجع في هذا إجابات حميد طوريا وأحمد الشيخ وجادية صدقي ويوسف القصب) ومنهم من غطاه مجردا . لا يمثل طبقة أو فئة وإدراك يقتضي بهامة إلى الثقافة (محب محفوظ) وأكثر من هذا تجريب ما يفرضه محمود البدوي من أنه يكتب لكل الناس . ويرى لكل منهم أن يفهم وفقا لتقدراته . ومنهم من يمثل قارئه مجردا (صوفي عبد الله) يعاق البحث عن مدينة فاضلة (سكينة آزاد) . أو لا تفصل مطالعة الشخصية عن مطالعة الوطن (عيسى شلي) . وقد يكتب عبد الله الطلوعى بأن يكون قارئه واحدا من أسرته وأهله البسطاء في قريته . أو يفتح إبراهيم أصلان بحثه قبل أن يملأ السكن . راق يذوقهم . كما يقول . ووظفوا به . وهذا التحدث مهم حقا . كما يشير إليه من اللغة بدوي مشترك . ولعله أيضا فكر مشترك . وربما كان لهم بذلك دور ضمني في عملية الكتابة

ومنها يمكن من أمر فاد ما طرحه الكاتب بهامة من تعديلات في شأن القارئ يمكن لاستنتاج أن الأغلبية منهم لجعل القارئ أهمية ثانوية إنطلاقا من فكرة تقليدية مؤداها أن الكاتب يستجيب في كتابته لتوازعه الطائفة المدابة . ولا يعيه بعد ذلك أن يرمي الناس أو يستغلوا . كما كان قد حدث يقول ويكرر . فهل نقول أخيرا إن ذلك من روائع الرواية القديمة ؟ أم أنها رومسية عادية . فرفضها مرحلة الفاض إلى عمرها . وإلى سبلت الإشارة إليها ؟

١٤ - وأخيرا يرتبط الجزء الثاني من السؤال السابق بالسؤال الثامن لكي تكتمل الدائرة حول إشكالية القصة القصيرة . فهذا الجزء يتجه إلى ما يريد الكاتب توصيله إلى الآخرين . والسؤال الخامس يتجه إلى القارئ الأخير للكتابة . وما إذا كان له بعد اجتماعي

ولما يحصل بما يهدف الكاتب إلى توصيله تتنوع الأهداف . فمن الكاتب من يوصل عبرة نفسية إلى القارئ . لسمى أحيانا مؤرخة (يوسف إدريس) وأحيانا أدوية (ميدان فاض) أو مجرد إحساس يصعب تحديده (البساطي) . أو حركة ما في نفس الكاتب (محب محفوظ) . أو تجربة . عاشت في نفس للكاتب (فاروق خورشيد) . أو مشجعة عاطفية (محمد طوريا) . أو شحنة في النفس ينشئ لها فن تشكلى في عارجها (عبد الرحمن فهمي) . ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى القارئ قيمة نفسية

ومن الكتاب طائفة أخرى تهدف إلى أن توصل كشفها إلى الآخرين . إدوار الخراط يريد أن يخلو مع القارئ خطوة في ساحة الحقيقة . حقيقة التي هي أيضا حقيقة القارئ . وعيسى شلي يريد أن يرسل برقية سريعة تنقل كلمة فكرة أو فكرة كلمة . يضيء بها للآخرين أو يستجلى بها حقيقتهم . وعبد الله الطلوعى يتحدث عن قيمة إنسانية أو كريمة جديدة . يطمح إلى أن يشاركه القارئ معرفتها ويوسف إدريس يرى أن القصة القصيرة وسيلة خالدة من وسائل إيصال الحقائق . وهي وسيلة خالدة من وسائل المعرفة . ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى القارئ قيمة معرفية

ثم تصحب هذه الآراء أحيانا وتستقل عنها أحيانا مطالب جمالية . فيصحب حتى يهدف إلى مجرد تعميق الإحساس بالإنسان وترسيخ القيم الجمالية . وعبد الرحمن فهمي لا يهدف إلى إثارة القارئ أو تحريكه أو تعليمه . بل كل ما يعنيه هو أن

ثم تلقى أخيرا الأهداف الاجتماعية . فتجد جمادية صدق تريد أن توصل وأنها في موضوع اجتماعي يتم القارئ . وحميل عطية يريد تجربة الوحش الكاسر في الإنسان وتحويل سلم القيم . وسكينة آزاد تريد أن تطلق صرخة في وجه كل ما هو رالف . وغير عادل . وغير إنساني . وهذه كلها قيم أخلاقية

وهكذا تستل في أهداف الكتاب مجموعة من القيم النفسية والمعرفية والجمالية والأخلاقية

وحيث نستقل إلى موضوع القارئ نجد أن معظم الكتاب قد أخذوا يتوجسون مرة أخرى من أن يكون هدف السؤال ليربطهم بها يربطون أن يبرؤوا منه . وهو أن يكونوا وعظما أو عطية متأثر . ومن ثم ينشأ محمود البدوي عن نفسه هذه الصفحة وعبد الحكيم الخيامي يقرر أن كل قصة من قصصه لها مغزى بالنسبة إلى قضايا العصر . ولكنه غير مباشر . وإدوار الخراط لا يقصد إلى القارئ الاجتماعي أو الأخلاقي قصدا . ولكن هذا يرد في ثنايا رؤيته وفهمه وتصوره لنفسه وللمجتمع وللحياة . وفاروق خورشيد يقرر أن كل عمل فني صادق له مغزى اجتماعي معاصر . ولكنه لا يقصد إليه قصدا . فطريف الفن عن قصد يعده عن رسالته والبعج الفني عند سليمان الباضي يحفل بالقارئ ولكن بصورة غير مباشرة . وكل قصص حميد طوريا لها مغزى . في رأيه . بالنسبة إلى ما يحدث في هذا الآن الذي يعيشه . ولكن ليس عن طريق عملية الأسقاط المسادجة . أو المعادلات الصماء . الخ ويظل يحيى حتى غلصا لولفه حين يقرر أن علاقته هي بالإنسان أيا كان وليس بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة

والخلاصة أن الغالبية العظمى من الكتاب حريصة على تأكيد مغزى ما يكتبون بالنسبة إلى مجتمعهم . ولكلهم حريصون في الوقت نفسه على أن يتحفظ هذا القارئ عن طريق الوسائل الفنية بطريقة غير مباشرة

١٥ - وبعد فإذ مررنا واحدة لهذا الاستعراض تبدل على أن فئة الكتاب الذين ظهرت اهتمامهم في الاستشهاد بهم على رأي أو اتجاه أو حقيقة . لا يظهرون هم أنفسهم بتمتع بنفس الطريقة في موقف آخر . بل يستوضح أنهم يدخلون دائما في تشكيلات جديدة . ومن أجل ذلك لم ندر أي ترتيب لهم عند ورود الاستشهاد بهم . ومع ذلك فليس هذا هو المهم . بل المهم هو أن أحدا منهم لا يستطيع . نتيجة هذه المداخلات والمخرجات المتنوعة . أن يرفع أنه يمثل اتجاه أو رأيا لا يمثل أحد غيره . أو لا يمثل إلا فئة محدودة من الكتاب . فهل مساحه هذا الاستعراض يوشك أن يكون كل كاتب قد تجاوز مع كل كاتب في موقف من المؤلف على أقل تقدير . وهذا معناه أنهم قد يتولون مرة . ويظاطعون أو يتعارضون مرة . يلتصقون هنا ويفترقون هناك . ثم يخلص إلينا من فوازهم وتعارضهم وتعارضهم . والتلصقهم وفتراتهم . مجموع حقائق كلية . لا تنسب إلى واحد منهم . أو إلى أي فئة اجتمعت منهم ذات مرة عبر الطريق دون أخرى إليها الحقائق المستخلصة من مجموعة العلاقات التي وارت بهم أو عارضت . والتي جمعت بينهم وقررت

إن غلبة شعور الرضا عن النفس . وانفكاكها . والاعتمادات إليها . لا تفصل مطلقا عن العزوف عن الثقافة النظرية . كما لا تفصل عن الرغبة الشعرية التي تعمل عن نفسها بين الحين والآخر . وكما لا تفصل عن الاستغراق في عبدة الكتابة دون كبير اهتمام بالقارئ الإجمالي . ولكن الرضا عن النفس يقابله سحق على الواقع وهذه الثنائية بطورها لا تفصل عن ثنائية المتنازل والتنازيم إزاء المستقبل . بل لا تفصل . في جوهرها عن ثنائية الموهبة والصنعة . وثانية الممارسة والنظرية . إن هذه الثنائيات ملازمت تسكن عضول كثيرين . وربما كان لهم العذر . ولكن عينا أن تتطلع إلى مد جديد . يصحح منها وحدات ملتزمة وسعدة

الوافع الأدب

• تجربة نقدية

• اللباني في اللباني

• متابعات أدبية

• مخاض الثورة الفلسطينية

• عالم سعد مكاوي

• عالم محمد البساطي

• القصة القصيرة عند زهير الشايب

• عالم ضياء الشرقاوي

• الدوريات الأجنبية

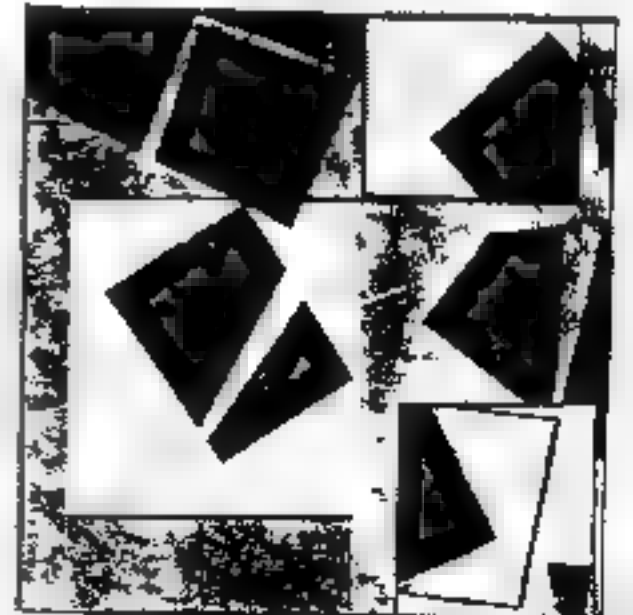
• عرض دوريات إنجليزية

• عرض دوريات فرنسية

• رسائل جامعية

• مناقشات

كتشاف المجلد الثاني



تجربة

نقدية

الليالي في الليالي

وبما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن ألف ليلة وليلة عندما تخضع لرؤية الفنان ، تنقل ، أو تنتقل بعض شخصياتها وموتيلاتها ، وربما بعض قصصها كاملة ، من جوها الطبيعي إلى جو رمزي ، ومن وظيفتها الأصلية التي تتمثل بوجه عام في صراع الإنسان مع الموت ومع الظلام للوصول إلى الحياة وإلى النجاة ، إلى وظيفة أخرى قد تكون اجتماعية أو سياسية أو مثابرة.

كل هذا يبدو بديها عندما نأخذ في قراءة رواية «ليالي ألف ليلة وليلة» التي نشرت حديثا لتجيب على سؤال : إذ سرعان ما تتحرك الألفاظ والعبارات في ذهن القارئ لتتجمع حول شخوص القصة وأحداثها ، مكونة وحدات متنوعة من الأفكار والقيم التي لتتف جميعا بدورها حول المعنى الكلي الذي يمكن لكل قارئ أن يستخلصه لنفسه .

ولكن المشكلة لا يمكن أن تقف عند حد حمل شفرات القصة للوصول من الدال إلى المدلول ، إذ قد تم هذه العملية على مستوى الوحدات الحرة ، ولكنها لن تؤدي إلى تصوير البناء الفني المتكامل لهذه الرواية ، الذي لم يخرج على نحو ما هو عليه ، إلا لأن كاتبها عايش بصدق بناء الليالي العربية وما يتحرك - في إطار هذا البناء - من أحداث ومفارقات ومتناقضات .

لهذا فإن إدراك مغزى ليالي نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وضع بناؤها في مقابل بناء الليالي العربية . وتزداد المسألة تشابكا عندما نجد أن كثيرا من شخوص الليالي العربية وكثيرا من أحداثها ، تنقل إلى ليالي الكاتب ، تحدث هذا المزج الخائل بين الليالي الأصلية والليالي المستوحاة منها . ولعل الكاتب شاء أن يتصاعد هذا المزج عندما قسم روايته إلى قصص منفصلة ، كما هو الحال في ألف ليلة وليلة ، ومن ثم كان حريصا على أن يبدأ كل قصة بالرقم (١) ثم تسلسل الأرقام ، وكأن كل رقم يشير إلى ليلة من الليالي ، حتى تنتهي القصة لتبدأ بعدها القصة التالية بالرقم (١) وهكذا . ولعل هذا يبرر عرض هذا الموضوع في عدد من «فصول» خصص لفن القصة القصيرة ، فالرواية - أولا - مستوحاة من عمل قصص عربي يمثل في مجموعة من الأقاصيص ، وهي - ثانيا - توهم القارئ بأنها كذلك مجموعة من الأقاصيص التي نجت على غرار أقاصيص ألف ليلة وليلة .

نبيلة إبراهيم

له يا علك الزمان . وفريد الصهر والأوان . إلى جاريك . وفي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث الساعين ومواعظ المتقدمين . فهل لي في جانبك من طمع حتى أمشي عليك نسية ؟ فقال لها الملك : غي لعلي يا شهر راد . فصاحت على

وتبدأ ليالي نجيب محفوظ من حيث انتهت ليالي شهر راد . وكانت شهر راد في هذه الليلة (مدة ألف ليلة وليلة) قد خلقت من الملك ثلاثة ذكور . فلما فرغت من هذه الحكاية (الأخيرة) قامت على قدمها وقيلت الأرض بين يدي الملك وقالت

الآداب والطواشيء وقالت خيم - هاتوا أولادى ! فاجابوا لها بهم مصرعين - وهم ثلاثة اولاد ذكور . فلما جابوا بهم أخذتهم ووضعهم قدام الملك . وقبلت الأرض . وقالت يا ملك الزمان . إن هؤلاء أولادك . وقد تحيت عليك أن تعفى من القتل إكراماً هؤلاء الأبطال .. فعند ذلك بكى الملك وهم أولاده إلى صدره وقال يا شهرزاد - والله قد عفوت عنك من قبل عني هؤلاء الأولاد .. وشاع اسرى سرية الملك حتى انتشر في المدينة . وكانت ليلة لا تعد من الأعالي - ولوسا أيضا مثل وجه البهار ."

ولكن هذه الليلة من - ألف ليلة وليلة - لم تكن في رواية نجيب محفوظ يقصدها مثل وجه البهار - بل كانت ليلة معمنة يحتفظ فيها الليالى والسواد

قالت شهرزاد عندما راف إليها أبوها الوزير دندان خير اتخذ الملك قراره بالكف عن القتل والعيش معها في سلام في عش الزوجية . ولكنك تعلم يا أمي ان تعبتي . فرد عليها أبوها الذي لم يتخلص كذلك من رعب الماضي : - حذر يا أمي . فإن الحواظر تجسد في القصور وتطلق . ولكنه قال فاكلمة عزاء انه يحبك يا شهرزاد . فردت قائلة . الكبر والحجب لا يجتمعان في قلب . إنه يحب ذاته أولا وأخيرا .. كلها القرب من تشقت رائحة الدم .

وحاول أبوها أن يترغها من الماضي فتستقبل الحاضر الجديد . ولكن شهرزاد لم تستطع أن تحي تشاؤها إزاء الحاضر المتقلع بأصباة الماضي . وقالت - كم من عذراء قتل . وكم من نبي ذرع أهلك . لم يبق في المملكة إلا المنافرون . وبطل هذا الإحساس بالخوف والقلق سيطراً على شهرزاد وأسرتها طوي أحداث الرواية . قالت شهرزاد لأبها . إلى عرافة على دنياها وعمل نفسي أبيض . لأنمان للشفاة إن شر ما يتل به الإنسان أن يتوهم فقه إله

- إنه كالوث لا يعرفه

- براءى لي أحياناً أنه يتغير

- يوم يقول ذلك أيتها

- لكن ماذا يدور بداخله ؟ مازال في نظري لغزاً غامضاً لأنمان له

- قد يعجزه الحكايات وهي بعيدة . أما إن يتوهم فادركه وتعامل معه فني - أسر . قد تعادله وسامه

- ويطلب شيئاً كما كان أو أظن .

هذه العبارات وغيرها فرد في الرواية على الحواري مع زمن السرد المتصل . فبعد من ناحية ، إلى الوحدة الأساسية التي لمصح لها وتجميع من حواف وحدت القصص الأخرى ، كما أنها تلتصق ، من ناحية أخرى ، إلى أن تبحث عن صدىها في النص ، في التكوينات الأساسية لتؤلف الموضوعات القصصية . وفصلنا عن هذا ، فإن هذه العبارات تضع القارئ على بداية التداخل بين ليالى نجيب محفوظ والليالى المصرية .

ويمكننا أن نضع المقابلة بين نهاية الليالى المصرية ، ونهاية ليالى نجيب محفوظ على النحو التالي

نهاية ليالى نجيب محفوظ

نهاية الليالى المصرية

١ - شهرزاد : بداية جديدة لعهد جديد
١ - شهرزاد : ماضى مستمر ، فهو مازال يرى أن العمل لابد أن يجمع بين السيف والقلم

٢ - شهرزاد : حاضري لم يولد بعد ، لأنه مكمل بجملة قاضي

٢ - شهرزاد : ماضى مرقد عنه

حاضري لا يظن لي ماضى بل لي المستقبل .

٣ - شهرزاد : حاضري لم يولد بعد ، لأنه مكمل بجملة قاضي

٣ - شهرزاد : حاضري لم يولد بعد ، لأنه مكمل بجملة قاضي

٣ - شهرزاد : حاضري لم يولد بعد ، لأنه مكمل بجملة قاضي

٣ - شهرزاد : حاضري لم يولد بعد ، لأنه مكمل بجملة قاضي

٣ - نهاية الليالى في عالم الخيال ٣ - بداية الليالى في عالم الواقع .

وفي هذا الجو الثوب بالحنو يتحرك الحاضر . أعني حاضري الرواية . وفي إطار هذا الحاضر تلم بعض الشخصيات موقفاً ثابتاً في حين تتحرك شخصيات أخرى حركة دائية حتى نهاية الرواية أما الشخصيات الثابتة فتصيرها شخصياتاً شهريار وشهرزاد . وإذا كان شهريار يمثل الماضي المستمر في أشكال أخرى . عندما يأخذ في معايشة عالم قصص شهرزاد مرة أخرى في الواقع بدلاً من الخيال . وإذا كان شهرزاد تمثل الحاضر المكمل بالخلال الماضي . فإن الشخصية الثالثة . التي تكون الثلاث الثابت . هي شخصية الشيخ عبد الله البلخي . وهي شخصية تخص ماضى شهريار وحاضر شهرزاد معاً . ولكنها تسعى إلى تغيير هذا الحاضر المتوحد بالحنو والخوف والقلق . من خلال تحريك مفهوم جديد للشيء يدفع الحياة إلى الحركة إيجاباً لاسمها . مهدي الشيخ - إذن - أن يكمل ثورة شهريار ويصنعها مرة أخرى كما سبق أن كتبنا حكايات شهريار وامتنعها وأحالتها إلى ثورة مستعدة سلبية كما أن مهدي كذلك بإطلاق العنان للحاضر بعد أن يملك عنه أسر الماضي . وبهذا تكون شخصية الشيخ البلخي شخصية ثابتة على طول الرواية وبمثابة للتعبير في مثل الشخصيات الثابتين الأولين الممثلين للجمود

شهريار

شهرزاد

ثبات على التسلط والمراوغة ثبات على الحظوظ بين السيف والقلم

الشيخ البلخي

تحرر من التسلط والمراوغة والحظوظ

وبهذا الثلاث . تكون ليالى نجيب محفوظ قد ابعثت عن إطار ، ألف ليلة وليلة . بعد أن انقضت منه في بداية الأمر . إذ إن الشخصية الثالثة ليست منسوجة من عالم الليالى . بل من عالم الواقع

إذا أضفنا إلى هذه الشخصيات الثلاثة الشخصية المكاني الثابت وهو علي الأسماء الذي يمثل سيمولوجيا الأرض التي تجمع كل الناس . أصحابهم وأشرارهم . أحيائهم ومفترسهم . فإن الكاتب يكون بذلك قد أرسى دعائم البناء . ومهد نفس القارئ لسابع قوى الاندماج الشبيه بالاندماجات . ألف ليلة وليلة . عندما يقتحم الحزن عالم الإنسان المصحف . ويضعه على الرغم منه . إلى الانتقال من الثبات إلى الحركة

ومن القوي تبدأ الحركة الأولى للمهدة لليالى الرواية . ونعني بذلك حركة جماعة المقهى بكل أخطاها البشرية المختلفة للمهانة . عندما يتأقلم . ليأ ييبا . عبر إعلان السلطان قراره بأن يكف عن قتل النساء ويواجه الشرعي من شهرزاد . ولا يطمئن السندباد إلى هذا الكنية الجديدة . كدبة أن يبدأ السلطان عهداً جديداً يسود فيه العدل والاطمئنان . وهو هذا يشير أن يجر المقهى والحياة ليعيش في عالم آخر ليس له صلة بعالم الناس وإن جاوره . قال السندباد

« فخرجت من الأرقه والحواري ، فخرجت من حمل الآلات والنقل . لا أمل في مشهد جديد . هناك حياة أخرى . يتصل البحر بالبحر . يتوغل البحر في المجهول . يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملائكة وشياطين . فحة نماء عجيب لا يفهم . قلت لنفسي جرب حطك بالسندباد . واني بدأتك في أحضان الغيب »

إن السندباد بمغامراته المتتالية أصبح غطاً غموضياً للمعرفة . بل هو يمثل نموذجي المعرفة في إطار . ألف ليلة وليلة . كذلك كما اشارت إلى ذلك فريل غزول في بحثها العلمي المخاد . الليالى المصرية . دراسة نائية .^(١) . ذلك إن السندباد قام برحلة الأولى بتأليف قصصه ثروته المفقودة . وعاد بها وهو موفور الحظ من المضي . ولكنه ما إن استقر في بغداد مرة أخرى حتى أصابه حالة من « اللاكوازون » مصدرها التمسك الشديد بالكشف عن غيبها المجهول . ويرحل السندباد مرة أخرى . حتى إذا طوى عطفه في معرف أحوال الناس وأسرار الكون وعاد إلى

معداد - إذا خالفة اللاتوارى - تعاوده مرة أخرى - وحدها تصادف - حلال
استبداد حتى بلغت ست رحلات بعد المرحلة الأولى - وإذا كان لا يوارى
الاستبداد يبع من داخل نفسه وليس نتيجة صدق بيد وبين المجتمع - فانه يفتى
دنت على طرف التقيض مع شهريار - بحجب محفوظ - الذى لا يريد ان يعرف
ابعد من ان - العدل له وسائل متباينة - صا السيف وصا العور وه حكته - كما
اثبت انه لم يقد من حكايات شهريار إلا الافدة شكلية عندما قال

عننى شهريار ان اصدق ما يكدبه منطق الإنسان - وان احرص خبرا من
التألفات وهذا يقف شهريار - في بدايه الرواية التهيئية - وقبل ان يبدأ
احداث اللبائ - معارضا ثلاثة شحوص بتل كل منها فكرة مجردة متونة لبناء
فكره

١ - اللاتخوف واللاصير ١ - شهريار الضمير الخوف

٢ - مفهوم خاطئ - للدين ٢ - الشيخ الخفى مفهوم سليم
للدين بهدف تحرير المجتمع من
عوامل القهر

٣ - مفهوم خاطئ للمعرفة ٣ - السدياد - المعرفة التي ليس لها
حدود

٢ -

وبعد أن قدم الكاتب شخصه الأساسية - بدأت الرواية بصحوة بعد يوم
فصل مصحوب بالكوايس - ولهذا فقد كانت هذه الصحوة - ساجدة إلى ذلك
خاصة من ذلك الزمن : الزمن يلقى ذلك خاصة في رباطه لولفته - واللفظة
بلفظة الروح أولا - وتجسد هذه اللفظة في لياى بحجب محفوظ - كما هو الحال في
ألف ليلة وليلة - في التهام الطاريت والحاد عالم الإنسان - فهي إما أن تجلب له
الخط والمصلحة أو أنها تتلذذ بالبحث به - وعندما يحدث هذا في القصة الشخص يظل
العالمان منفصلين - عالم الخفى والطاريت والمردة - وعالم الإنسان والحياة المولية
المقصودة - بل إنهم عندما يتداخل العالمان يظل لكل منهما كيانه المستقل الخاص

١١

ولما كانت لياى بحجب محفوظ تتحرك نحو صفة لياى - ألف ليلة وليلة - فإن
العالمين يواجذان عنده كذلك جنباً إلى جنب - ولكنها يكونان معا - من الناحية
الدلالية - عالما واحداً وكلاً لا يتجزأ هو عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يمتد
الغضب - لأن الشعب هو الذى صعد - بل لأن السلطان شهريار هو الذى أراد
إثر الخالفة لقرار الخطر والمردة إلى حياة السلام - وإذا كان بناء فكر شهريار لم يتغير
تدريجاً جديراً - فإننا نتظر أن يصحو الناس على غرض وتغلب

وقد وقع اختيار الطيريت والقام - على - صندان الجبال - التاجر الذى لا يجد إلا
البيع والشراء والمداومة - والذى طالما كبت الجزء الطبقي نفسه من أجل تحقيق
أغراضه الدلية - قال له الطيريت لقام : «ياكم من عقوقات مزعجة - لا تتكفون
عن الطمع في استعبادنا لتحقيق أغراضكم الدلية - ألم يشع بكمكم باستعباد
المصحاء بكم ؟»

ولقد وقع صندان في أسر الطيريت لقام - أو قل إنه وقع في أسر سورة شيطانه
وكان عليه - لكي يخلص من هذا الأسر - أن يقتل عبد الله السولى - حاكم
السلى الذى استطاع شره في الماضي - والذى مازال مستمرا في متعبه في الحاضر -
فلا سأل صندان لقام - ولم لا تطلب نفسك ؟ قال - «استأنى بصر أسود - وهو
يستحق في في قضاء حارب لا يرضى عنها سميرى» -

وهنا تطيح المقارنة بين صندان وعبد الله السولى - إن كليهما سيء - ولكن
عبد الله السولى شر مطلق - في حين أن صندان شر نسبي - وإذا لم يجد للخير المطلق

وجود - فلا أقل من أن يبدأ بهيكل الأمل من الخير النسبي الذى مازال مودعا في
نفس صندان الجبال - قال له لقام - «ياى طيريت مؤس - قلت هذا الرجل غيره
أكثر من شره - أجل له علاقات مريبة مع كبير الشرطة - ولم يعرج عن الاستغلال
أيام الغلاء - ولكنه أشرف التجار - وهو صلفات وعبادة - ودور حمة بالفقر»
لذلك قرئت بالخلاص - خلاص السلى من رأس الفساد - وخلاص نفسك
الآخرة

والمنطرب صندان - وتغلته حالة من القوضى النفسية - وانتقلت عدوى هذه
القوضى إلى الناس - فن قال إنه قد سكت طيريت شرير - ومن قاتل إن كلبا
مصحوا عنه - ولم يحرق صندان على القيام بالمهمة التي وكلها إليه لقام - وأخذ
يتخبط وهو في تحبطه - قتل فتاة صغيرة أراد أن يعتدى عليها - ولكنه أدرك بعد
ذلك أنه لا مفر له من قتل عبد الله السولى ليخلص الناس من شره - فلما فعل هذا
حدثت نفسه - وعجز لقام من السحر الأسود الذى كبله به عبد الله السولى -
وانتشر خبر الحادثة - وحامت حوله الشبهات - وعندها لاد بشيطانه لمساعدته على
الخلاص - ولكن شيطانه لم يقدم إليه أى عون - وقال له - «كر بطلا يا صندان -
هذا للثروة - وحكم على صندان الجبال بالقتل - فانت وخلف وراه أبته فاضل
الجبال وابته وروجه لواجها مصيرهم -

وقال يشه كام السر - علينا أن نضعف المواقف في المساجد والمواضع
٣ -

لقد بدأت الأمور تتحرك من عالم المجهول - وكان لابد لنا أن نتحرك من عالم
المجهول إلى عالم المعلوم ولم يكن الواقع المعلوم في حقيقة الأمر يريد أن يتحرك - إذا
لم تكن استجابة شهريار للحدث الأول الذى ابتلى به السلى سوى أن أصدر أمرا
بقتل صندان - لأنه لا يريد أن يعرف أبعد من أن صندان الخيال يستحق القتل
وحسب رجائه أن يردا النداء في إلقاء مرقد من الخطاب والمواقف الدينية

ولهذا كان لابد لعالم المجهول أن يعزل خطورة أبعد من ذلك في عالم الواقع حتى
تصاعد الأحداث ويصطبم البلبل - وكان - جمعة البطل - ربا بشرطة -
وكان صديقا حميا - بطبيعة الحال - لرئيس الخفى المقتول - ولكنه كان - في
طوفت نفسه - جارا حميا لصندان الجبال - وكان يجمع بينهما هذا الجزء الطيب
الذى يسكنها حل الرغم من شروهما - ولهذا فقد كانت نفس جمعة البطل تلح
عليه في بعض الأحيان في أن يراجع حساباته

قال نفسه وهو يطرح شبكه في البحر - محاربا هوائيه في الميد - «حجة
هذه السلطنة بتسها وعطريتها - رفع شعر الله وفروس في المدس - - ولها هو يند
الشبكة ويستخرج ما فيها - عزت يده بكرة معدنية - ولم يجد معها أى صيد آخر
فلما انقأها جينا انقشرت مشيرة لدعان كيف تصاعد منه الطيريت - «سجده» - ومن
الطيريت لقام ولرئيف جمعة من الخوف - ولكنه قال لك طسه ليهادن الطيريت
فهناك بحرره من سجنه مذكرا إياه بأنه هو الذى حرره من القلم - ولكن سجنهم
رد عليه في حق قاتلا

«في سجنى الطويل امتلأت بالحق وطرحة في الانظام - وكان للكلمة وقع
محير في قلب جمعة - فقال بهراة - «الطير عند المصرة من شيم الكرام»
ولكن هذا الرد لم يرد سجنهم إلا حقا - وراح يدير مع جمعة حولوا يندف منه
إلى أن يجعل جمعة يواجه حقيقة نفسه - فقال ردا على لصرعه
«يا رعون أنتم في الخط والاستهزاء والغشاق - وعلى قدر علمكم يجب أن
يكون حسابكم - فالويل لكم !» ورد جمعة متمسكا بالمر على أعطاله : «نحن
نحوس صراعا متوصلا مع أنفسنا والناس وأحياء - والنصراف ضحايا لا يحيط بهم
حصر - والأمل لا يتقدم أبدا في رحمة الرحمن» - وقد كان الطيريت سجنهم
يزداد قوة كلما سمع من جمعة كلمة تسمح بالدين وتكشف عن التوظيف
الخطيء له - فلما كان يعمل شهريار - ولهذا رد عليه في عتف لائلا - الرحمة لمن

يستحق الرحمة ، ورحاب الله مغروشة بأزهار القرمز لمتاحة لمن استسلمت بالحكمة لذلك لا تخفى الرحمة إلا للمجتهدين ، وإلا أفسدت الروح المعركة لقاء الجور المضيء بالنور الإلهي ، فلا تلتزم عن القصد بالقصد !

واستمر الحوار حتى وقع جمعة في حصار محكم ، لم يخلصه منه إلا ظهور لقام لسنجام ، فهناك تبادل الطريقتان النجوة ، وهنا أهدمها الآخر بتحرره .

وظل جمعة أن عثرته قد هجره ، ففى بملوس حمله وليسا للشرطة وكانت المهمة المنوطة به من قبل السلطان هي مطاردة الشيعة والخوارج ووجه جمعة إندازا إلى فاضل الخيال ، على الرغم من صفة القديمة بآيه ، ألا يخطر في سلك الخوارج ، ورد فاضل بانه ، يعيش في حالة ، وأنه يسير على مدى معالم الشيخ عبد الله البلخي ، ورد عليه جمعة قائلاً بأن جميع أبناء الشعب يتخرجون في بداية الأمر من مدرسة البلخي ، ولكن ما يثبت أن يظهر الشياطين الشريرة من حيط البلخي

واستمرت المفوض تضرب أطناباً في البلاد ، وكان كلما وقع حادث انتط جمعة في العقاب الجماعي ، وكان لابد لسنجام أن يظهر له مرة أخرى ليوضحه على أن يبقى ، وقال له : «إليك تطرد الخوارج الشريرة كما تطرد الشرقاء » ، وظل يحاصره حتى اعترف وقال : «الحق أني كنت وأخيا عن نفسي » ، ثم قال في نفسه من نفسه : «لن أقاتل ، حامي المجرمين ومعدب الشرقاء » ، تسمى الله حتى ذكره به عثرت من الجن .

وقد بلغت الأحداث ذروتها عندما سرلت مجموعة الجواهر من بيت حاكم الخي ، فوجد الحاكم جمعة رئيس الشرطة ، واتجه بالإجمال ، وأجاب جمعة البلخي ، ولأد بالشيخ عبد الله البلخي بقميص عتد لقرون الملك الشيخ لم يدا أن يسمع منه كلمة واحدة ، واكتفى بأن قال له كلمته ، الحكاية حكايتك وحيدة ، والقرقر قرقرتك وحيدة

واخذ جمعة البلخي قراره ، وقتل حاكم الخي الجديد خليل الحمذاني ، ثم مثل أمام شهياد التحقيق معه في سبب قتله خليل الحمذاني ، قال جمعة إنه إقام أفعه من خلال حكاية عجيبة خربت جرى حياته ، وانجذب وجدان السلطان نحو لفظة «حكاية» ، إذ كان مازال يعيش في جو ألف ليلة وليلة ، فسامل : «وما الحكاية ؟ » ، فأخذ جمعة يلقى حكاياته من البداية ولما وصل إلى قصة الطيريت سجام معه ، «قال ببرود ، سنجام جمعة عذب لقام صنعان الخيال ! أصبحنا في زمن الطيريت الذين لا هم لهم إلا قتل الحكام» .

وحكم على جمعة بالقتل ، وقطع رأسه ، ولكن سنجام أراد أن يقتل جمعة القدم ويظل جمعة الجديد حياً ، ولذا فقد شهد جمعة الجديد قطع رأسه ، ودار في المدينة بعد ذلك في صورة لا يعرف بها أحد ، وهو على يقين بأنه حي ميت في آن واحد ، وظلت رأسه الصلابة على باب المدينة شاهداً له على ذلك

لقد شامت الشياطين الثائرة أن يقتل صنعان الخيال فلا ياتيا ويظل بعد ذلك عرود ذكرى ، وكان ابنه فاضل محمداً فقه الذكري ، ولكنها شامت لجمعة المظلي أن يكون باقياً بجسده الذي سكته روح آخر ، روح لوزي فعال على الدوام ويصبح لا اعتناء جمعة القدم عندئذ مغرى خاص ، لأنه كان لابد أن يتحرك في صورة جديدة ، وتو أنه تحرك في صورته القديمة لشك الناس في قوله وفي فعله

واستمر جمعة البلخي أن يظهر في شكل حال عرف بعد الله الخيال ، وكان مصفاً بهذا العمل ، إذ أنه أتاح له أن يدخل بيوت الكبار ويعرف مايزود في أوساطهم ، وكان شهريار قد غير طاقم الحكام ، فسامل جمعة ، أو عبد الله الخيال : «من أين يأتي شهريار هؤلاء الحكام ؟»

وقبل أن يلزم جمعة بعمل جديد ذهب إلى الشيخ البلخي ليقترع منه الرضا عما فعله من قبل وجماعه رد الشيخ صريحا : «الفعل الحميل خير من القول الحميل» ، وقال له كذلك ، «كل على قدر عمله» ، وومعت حمة جمعة الجديد - أو

عبد الله الخيال - أن يقتل كاتم السر ، وكان من عادته أن يعود بعد كل فعل كبير إلى المكان الذي يختص صفوف الناس جميعاً ، إلى مقهى الأمراء ليسترق السمع وهناك جلس مرة إلى جانب فاضل ، الذي كان يجهله كل الجهل وسأله - ولكن هل تصفون ملووى عن الطيريت ؟

- زئيف لا وقد جرحنا ماخرج من الكولوث ، ولكن الراد لا يستطيع أن يستدعي الطيريت الشهادة أو التحقيق ، فكيف يفهم العدل ؟ فقال عبد الله الخيال : «على الواقع أن يفهم العدل من البداية فلا تفتنهم الطيريت علينا حياتنا

ثم حدث أن عثر على عدنان شومة ، رئيس الشرطة الجديد مقتولا ، وخاف عبد الله الخيال أن تقوم حوله الشبكات فهرب إلى الخلاء ، وهناك سمع صوت عبد الله البحري يتأدبه فقال له

- من أنت وماذا تعرف عني ؟
- أنا عبد الله البحري ، كما أنك عبد الله البحري ، وقبلنا الشر توتر للقبض على عتقتك

- سبدي ماذا يفيدك في لقاء ؟ من أي الأحياء أنت ؟
- ما أنا إلا عابد في مملكة الماء اللابالية
- لعي أيا مملكة لها تحت الماء ؟

- نعم ، تخلق بها الكلال وثلاثت اثناقصات ، ولا ينافس صفوها إلا نامة أهل البحر ، ثم حمله عبد الله البحري فوق لقاء ، وأوصله إلى الشاطئ الآخر ، فلما نظر إلى نفسه ، وجد أنه قد تحول إلى شخص آخر جديد

واجتاحت الخي حصة شومة ، فلى القبض على كل من كان له صلة بعبد الله الخيال ، ولم يرض عبد الله الخيال أن يطلق القبض على الأبرياء ، فذهب في شجاعة ، ولهم نفسه إلى رئيس الشرطة الجديد ، وقال له إن عبد الله الخيال هو قاتل عدنان شومة وحليل العدل وبطيفة مرجان وإبراهيم البطار ، فلما سأله كبير الشرطة عن سبب قتله هؤلاء ، قال إنه مكلف بقتل الأشرار ، فلما سأله عن كلفه بذلك ، قال : «إنه سنجام الطيريت الزمن» ، فلما قال له إن رئيس الشرطة الأسبق جمعة البلخي اعترف بقتل العدل ، قال له : «أنا كنت جمعة البلخي

وآراء هذه الأقوال اللامعقولة تقرر بإبداع جمعة البلخي في مستنق الخيال ، ودار البحث بعد ذلك عن عبد الله الخيال

٤ -

وإلى هنا نلاحظ كيف طرغ البناء الأساسي لقرواية من خلال القص وسخوار وكانت الرواية ، كما سبق أن ذكرنا ، قد بدأت بتقديم الشخصيات الثلاثة الأساسية التي تمثل بناء المصمم الذي تتحرك فيه الأحداث ، على أسسويات الفكرية والسياسية والاجتماعية ، فما السنداد فلم يرد اسمه إلا عابرا ، وهو ما كاد ظهر حتى اختل ليظهر له نهاية الرواية - كما سنرى .

وهكذا ظهرت عن بناء فكر شهريار تلك الشخصيات التي قفلت ، كما طرغ عنها كذلك شخصيات جمعة وصنعان قبل أن يظهرهما الطيريتان ، وكذلك طرغت عن شخصية شهرياد هاتان الشخصيتان نسبيا في مرحلتها المتوسطة الطرقة ، أن شخصية الشيخ البلخي فقد طرغت عنها شخصية الطيريتين المؤتمنين لقام وسنجام ، ومن خلالها تكوئت شخصيات صنعان وجمعة الجديدين

شهريار	الشخصيات التي قفلت والتي ينبغي أن تقف + جمعة وصنعان بطوكها القدم
شهرياد	الشخصيات التي يجنبها الخوف والقلق
الشيخ البلخي	لقام وسنجام + صنعان وجمعة الجديدين

ومن الطبيعي أن يجد هذا البناء من خلال الاختيار من ألف ليلة وليلة ، كما أنه يوجه هذا الاختيار التوجيه الزمني المطلوب لتسلسل الأحداث ، بصرف النظر عن موقعها في ألف ليلة وليلة

فلما استبعد قصه صناد الخيال التي لم تسرح من قلب ليلة وليلة سوى جرحها . فلما نجد أن قصة جمعة البطل قد استوحيت قصة بعيا هي قصة « الصياد والطير »^(١) الذي ظل محبوساً في القفص ومطروحاً في البحر منذ أيام سيدنا سليمان . فلما كنا القصص عن الصياد على كفة نحاسية في شبابه . ولما أتى بها بعداً . انفجرت مبدعة دماغها كتبها يور من الطير . ولكن قصة يجب بحفظ لا تليث أن تسبح بعد ذلك عن قصة قلب ليلة وليلة لتسير نحو الهدف . متحدة مع القصص الأخرى . في حين تستمر قصة قلب ليلة وليلة بوصفها مغامرة في حد ذاتها متحدة مع الحكايات الأخرى في الوقت نفسه في كونها تصور البطل الطوسي الذي يحوض صراعاً بين الدنيا والديوى . أو بين العالم القبي والعالم المولى ويعبر في النهاية في الغالب . بالمكسب المادي . إن كل حكاية في قلب ليلة وليلة تعيش في الإطار النسي للحياة المعيشة . ولكنها تعيش في الوقت نفسه في الإطار الكروي الكوني . ولهذا فإن كل قصة فيها تصور حدثاً لا يحدث للمرة الأولى أو الأخيرة . بل هو حدث كان يحكى من قبل . ويظل ينتظر من يحكيه على الدوام . ونتيجة تراكم الأحداث وتنوعها في قلب ليلة وليلة . كان الخيال وحياً للاختيار . ولكنه في الوقت نفسه كان اختياراً رقيقاً وحكماً . لأنه إذا فقد وظيفته في خدمة بناء القصة وهندستها فإنه يكون حالة على القصص . كما أنه يؤدي إلى تشتيت الفكرة

ومن هذا المنطلق وجد يجب بحفظ أن التداخل بين قصة الصياد والطير وقصة عبد الله البحري وعبد الله البري .^(٢) على سبيل المثال . يمكن أن نجد بناء قصته وفكرها . ذلك أن عبد الله البحري يمكن أن يكون تحولاً لشخصية الصياد البحري الذي غادر عالم البر تألفاً منه وزهداً فيه . مفضلاً البقاء في عالم البحر . ولكنه كان مكلفاً بمراقبة أحوال البر وصنعاً به أن يظهر لبعض الشخصيات في الوقت المناسب . ولهذا ظهر جمعة البطل . أو سيد الله الخيال . أو عبد الله البري . لينقذه من القتل في اللحظة الحاسمة

وال هنا ينتهي دور الطيرين الآخرين منجم والقيام بعداً أن خلفوا وراءهما جمعة البطل . إلى الميت . وبعد أن تأكدنا من أنه لن يستطيع أن يفلت من أداء الرسالة . وعندما ينحصر دور الطيرين الآخرين . يصبح الطريق مهدداً للعاريت الذهبية التي مهمتها الحبث . في « قلب ليلة وليلة » . بين الإنسان ولكن الحبث في روايتنا ليس مضموناً في ذاته . بل كان القصد منه أن يعود فيلتحم مع مهمة الطيرين الآخرين . أو مع مهمة جمعة البطل .

لقد حدث أن تهدم الروم لمملكة شهریار . واستعد شهریار هذه الحرب بكل ما أوتى من قوة وعناد . وتباً الطبيب عبد القادر للهوى . الذي كان ملازماً للشيخ البهني . بانتصار جيش السلطان . ولكنه تباً كذلك . بأن البرومة ستحل في بيت المال

ولم يكن غريباً أن يكون أول من يرف إليه الانتصار هو كرم الأصل . صاحب الملايين . وما كان كرم هذا يستعد بنبأ الانتصار حتى حذبه حاكم المي بنظرة طويلة ثم قال له : « بيت المال تكلف فوق طاقتك » . وانقبض صدر كرم الأصل . لأنه عرف معنى هذا الكلام . وهو أن السلطان سيخصه بشرف إعانة السلطنة بملايين من المناوير . ولكن كرم الأصل لا يريد أن يطلع دون أن يأخذ . وقد كان موافقاً له « ديازاد » . أخت شهرزاد . ولذلك اختتمها فرصة لطلب يد ديازاد من السلطان شهریار .

ولكن ديازاد كان قد حدث لها مع نور الدين . بأن الطير البسيط . ما حدث تماماً مع صور ونور الدين في قلب ليلة وليلة^(٣) . لقد وقع بهر الطيرت العايت « مسخروط » . على ديازاد وهي نائمة فيبره جبالها . وفي الوقت نفسه انبرت الطيرت العايت « زرميحة » . صديقة مسخروط . بجبال نور الدين . فحصل كل منها صاحبه . وجمعا يهبان في سرير واحد في أثناء الليل . وتم بذلك الزواج بين ديازاد ونور الدين . ثم جاءا وحمل كل طيرت صاحبه إلى مدينته الأصل . فلما أنقذا لظف كل منها صاحبه الذي كان قد طُح اسمه وطبعت صورته في قلبه

ولما أصبر شهریار على زواج ديازاد من كرم الأصل . رأيت ديازاد . حلاً للموقف المتروك . أن تبر من القصر ليلة الإعداد لولائها من كرم الأصل . أما نور الدين فقد ظل مشغول الرغبة في جيبته المبهوكة . وكان عبد الله الخيال قد أطلق سراحه من مشتق الجاني إلى أسر غبي وجه إلى سجنول لأجر المزايدات بإطلاق سراحه . وعطى عبد الله الخيال يعيش عند الشاطئ . للهجور بعد أن أصبح « بلا هوية ولا اسم » . وقد ملئ بالأشجان والنورخ إلى الطوى . وأصبح يعرف منذ ذلك الحين باخترن

وذلك يوم فادت نور الدين فتمناه إلى حيث مجلس الميرون . فباح له بعقله . ولكنه لم يسمح منه سوى كلمات خامضة لم تشعب قلبه . وكأنما كان عبد الله الخيال قد تحول إلى صورة الشيخ عبد الله البهني . الذي لا يصدر عنه إلا كلمات لا يفهمها إلا العارفين . فتركه نور الدين ورس لسانه . وما لبثت ديازاد أن اعتدت إليه كذلك بعد أن هربت من القصر . وأعلنت بئس شكواها . فاجأها بأن شريكها كان منذ وقت قصير عنده . وقال لها في نهاية الحوار : « إذهب إلى نور الدين ودعي القصر بطلع »

وفي الصباح فتطرت ديازاد نور الدين أمام دكانه (حدث هذا كذلك في قصة بدور ونور الدين في قلب ليلة وليلة) . والتقى الحبيبان . وأصر نور الدين على أن يأخذها إلى السلطان لطلب منه يدها

وكانت يودر الطير قد بدأت تظهر على شهریار إلما كان يحدث في سلطته من أمور غريبة . وآية هذا التغيير أنه بدأ يخرج متكرراً مع وديره لطفله أحوال الرغبة . وقد لقي ذات يوم نور الدين وهو هائم على وجهه . قبل أن يفلت بديازاد (حدث هذا كذلك في قلب ليلة وليلة) . وانطلق نور الدين يحكي للرجلين المرفيع قصة حله الغريب . وأسير السلطان بما سمعه . وعاد إلى شهرزاد ليقرن لها : « ليلة أمسي صادقت في بحوال حكاية كأنها إحدى حكاياتك يا شهرزاد . ففادت بأسمه رغم كرمها النظيم : تكرار الحكايات آية صحتها يا مولاي » . ثم قال لها : « الحق أنني في حركة دائمة لا تتوقف ولا يبدأ القلب . يتنازع بين يافس النهار وعلام الليل »

ثم كانت الآية الثانية لتغيير الذي اعتدى شهریار . أن وافق على زواج ديازاد من نور الدين . عندما دخل عليه نور الدين القصر وبرفته ديازاد . وأبطل زواجها من كرم الأصل

لما كرم الأصل . صاحب الملايين . فقد وجد بعد ذلك مقولاً . وأعد الناس يرددون أن اخترن قد فعله

•

ولكن الحبث استمرى في السلطنة . وظهرت شخصية « حجر » الخلاق . الذي كانت مهمة قصص الأبطال واستعدادها وسيلة للابراز . وأثرى حجر الخلاق . وقربه المراء من أكابر الناس في السلطنة . قال نفسه : « إن عليه أن يوثق علاقته بكبير الشرطة يومى الأرملى . لقاء لأى هنر في المستقبل . وهذه أيضاً أن يلصم بحاكم المي وكان سره كما يفعل الأثرياء » . وفي ذلك ما فيه من العزة والأمان . وأيضاً فقد مكته ثراؤه من أن يشارك الكبار ليألبهم اهتمامه . وأصبح مشهوراً بأنه ملصمهم من كل مأزق

قال ذات يوم لأحد كبار السلطنة : « بفضل الله سيصير حجر من الأعيان . ويستمر أسوؤه مع الأثرياء من أمثال النظم سجنول . وبذلك يصير أهلاً لتحقيق أحلامه الحقيقية » . فلما سأله الرجل الكبير عن أحلامه الحقيقية قال له : « أن أطلب شرف القرب منكم في يد أحتكم المصونة » . وذعر الثرى من وقاحته . ولكن حجر ابتدعه قائلاً : « لا تطعنوا باستقاراك ! لا حق لك في ذلك » . كلنا من صلب آدم . ولم يفرق بيتا لها معنى إلا المال . ولا فرق اليوم بيتا »

ولكن التحول الحزنى الذي اعتدى شهریار وجعله مثقاً بين يافس النهار وسواد

الليل ، بدأ ينعكس على الآخرين . ولما عاد عبر الحلاق - الذي استل من معبر الشيخ البهلي ، شأنه شأن أي رجل آخر في السلطة - لم يكن يخلو من المراجعة لنفسه ، فكان يقول مبرراً لنفسه أعماله الخفية - « ما ذنبه وقد أعطاه الله حظ الفقراء وشهوات الأغنياء ؟ » وكثيراً ما كان يتعهد ، أمام ضميره - بأن يكثر عن دنياه بائعاً والصلة والقرية . ولم يستطع السلطان شهريار أن يتغاضى عن أعماله عبر بعد أن انتشرت أخبارها في مجتمع القهبي . ولما فقد نفسه شهريار إلى المحاكمة . ولكن نفسه التي كانت قد أصبحت تميل إلى القفر . دفعت إلى أن يكتفي بمصادرة أمواله

وقال « دندان » لابنته شهرياد . بعد أن أطلق السلطان سراح عبر . لقد نذر السلطان وتخلّى منه شخص جديد مليء بالظفر والعدل . « فقلت شهرياد » « مازال جانب من غير مأمن . وما زالت يدها ملوثة بدماء الأبرياء »

وزاد شهريار ثوراً . إذ بدأت قوالب الضنون التي كان يهدف بها في وجه كل إنسان يقابلها . على أساس أنه محنون . تنفذ إلى صدره

قال شهريار يوماً لوزيريه دندان وهو مترجح بين القهبي والمخامر . وبين الإحساس المطلق بالحرية والميل إلى الرضوخ لحس الحاجة . متمنياً الهدوء النسبي لنفسه ولشعبه . قال له : « إذا نمت الرعية نام الخيل والشر . الجميع مغفولون بالسعادة . ولكن كما قالهم المصوب وراء سحب الشتاء . فإذا وقع حاكم مليء الجديد سليمان الرعي . تساقطت قطرات من السماء . مطهرة الجو من بعض ما يتسرب فيه من النهار » وعند ذلك رد دندان قائلاً : « سيكون ذلك بفضل الله تعالى ومولانا السلطان وحكمته » . فقال شهريار بعد تفكير : « لكن القسوة يجب أن تبق ضمن وسائل السلطان » . وعند ذلك فكر دندان بدوره ثم قال له « حذر » الحكمة . لا القسوة . هي ما يقصد مولاي . فضحك السلطان ضحكة جوف صمت الليل وقال « ما أتيت إلا منطلقاً بدندان . ماذا قال المحنون ؟ قال إن الراس إذا صلب صلب الجسم كله . فالصلاح والفساد يطان من أعلى . فمروى جرة لا تكون إلا للمجانين . ولكنه عرف سر القضية كيف بيانه ذلك » له حقا من رجال القريب

وبدأ الاطمئنان يسرب إلى نفس منجم والفهم إثر ما اعتدى السلطان من تعبير . قال منجم للمقام . « الأرض تشرق بدمع ريبا . وغر الخور يطلع ليل نهار جمعة الباطني ونور الدين الماشق . حتى عبر الحلاق استقر في ذكاته ولاب من تطلعاته أما شهريار السفايح لثمة نبضة عدى كضمهم عليه هيكله المنيء بالدم المسفوك »

إن نبضة المسكون بدأت تزحف في حلقه على السلطة . ولكن مازال يماضي النهار وسواء الليل مختلفين في نفس شهريار بقدر اختلاط ليل ونهار جمعة الباطني وإذا كان الشيخ البهلي لم يبد لها إلا بعد . وإذا كان السبب مازال مختبئاً بعيداً في عالم البحار . فلا بد للأحداث من أن تتصاعد مثيرة العواصف .

- ٦ -

وعلميل العفريتان العابتان من الهدوء النسبي الذي اعتدى السلطان . وزاد أن يجترا هذا الجو الساكن . ومن لاذ به . بدعوى الإيمان والظفر . فسحرت العفريتة وزمباحة نفسها امرأة رائعة الخيال من ساء ألف ليلة وليلة . هي تريس الجليسي التي أنفلس من أنجلها عتيقها نور الدين . كما سحر مغرور نفسه عندما لما وعرف الرجال الكبار طريقهم إلى المرأة . وحاول كل منهم أن ينجي من الآخر غير معرفه بها . ولكن الطريقين نسكا الحقة عثر استطاعا أن يجععا في مساحتها كل الرجال في وقت واحد . وذلك بأن ضربا لهم جميعاً مواعيد متتالية ثم دخل إليها الممنون خلسة . وما إن رآته المرأة حتى تحولت هي والهد إلى دخان وأغصيا . أما الضنون فقد نظر إلى الرجال المتورلين وقال لهم : « كن أنصتكم من الطاب . ولكني اعتبرت لكم عقاباً بكمكم ولا يضر العباد . ثم فتح لهم الأبواب . فانطلقوا حفاة عراة في ظلمة الليل . وفي الضنون عبد الله البحري فسانه

الأخير عن مسكه في البحر . ودخل أنجنت حكتك ؟ فقال الضنون . « أراهم يصلون وقد ملأ الحياء قلوبهم » وقد عبروا صحن الإنسان .

وكان شهريار مغروراً بها حدث . وشغل هذا المبرط فمكوره . وقد عبر عن هذا الإحساس لوزيريه وهو ماشر في جوفه قائلاً : « تحرفي هوائك متلاحقة . ولكني دثر قفوس في مقام الخيرة » . ولما رآه المصطربا وبيلة . أن الضنون بدأ يتحرك في كل مكان . كذلك كانت للشيخ البهلي مغامرة مع علاء الدين أبي الشامات أنجنت مضجع شهريار

ذلك أن الشيخ البهلي رأى في « علاء الدين أبي الشامات » ثمرة طيبة لفرعاه في كتفه . وتربد حب الشيخ لعلاء الدين . ولما شاء أن يروجه لبنته « زبيدة » . ولكن « حيطم بظافة » . ابن رئيس الشرطة « دويش صموان » . كان يجب كذلك . لبنة الشيخ وجهر على التراجيبها . ولخص الشيخ في إصرار أن يزوج ابنته من حيطم بظافة . وأم دواجها من علاء الدين . في كان من رئيس الشرطة وابنه إلا أن دبرا مكيدة لتخلص من علاء الدين . فسرق ابنة جوهرة من دار الإمارة وأعطاهما في بيت الشيخ . ولما تبعد الخليفة والده رئيس الشرطة أسرع حيطم بظافة وبلغ عن السارق . ولما طبع في بيت الشيخ وعار على الجوهرة فيه . وحركم علاء الدين وحكم عليه بالقتل .

وساد الخزن بين جماعة القهبي . ونظمت القفوس بأس مرير . ففرد ظهر من الحياطة . من القفراء والمصفاء . أن يتركوا الحى إلى مكان لاه مهجور . حيث يطمون دولة العدل التي أصبحوا يمتنونها

وبينا كان شهريار ودندان ورئيس الشرطة يمشون في الليل كعادتهم . إذ هم يصلون إلى هذه المملكة الحبيبة الثانية . فوجدوا الناس بأكلون وبشرون لاخرطوا لهم . بأكلون وبشرون معهم ولا فرغ الجميع من الأكل والشرب . فلم يبق للملكة الحبيبة - وهو « إبراهيم السقاء » - ونصب الحكمة التي عرفت فيها قضية علاء الدين أبي الشامات . ومع شهريار الحقيقة بأذنه . وانبت الحكمة بإصدار حكمها على رئيس الشرطة وابنته ورئيس ملي . وتبرك علاء الدين الذي كان قد قتل . وعندئذ لم يبق لك شهريار نفسه . فهب والكأ وبلغ عنه القناع . فارتعد الجميع خوفاً . وسأل شهريار إبراهيم السقاء عما دفعه إلى هذا الفعل فقال : « وقع اضطراراً على ظلك الجزيرة للهجورة . وكوجبت نفسي سلطاناً . واستمرت من الحفاطة السباح الوداء والقادة برجال للملكة . ولما كانت المؤامرة التي أعلكت علاء الدين تلح علينا . كنا نطد كل ليلة حكمة بأعداء فيها العدل عرلة . بعد أن عز عليه ذلك في الدنيا »

وقال شهريار بعد أن دخل - لوزيريه دندان . « لا أعني منك أنني أنجنت بالحكم فيها » . فلما عاد إلى محكمته طبق حكم الملكة الوحيدة على الظالمين لقتل حيطم بظافة وأباه . وعزل البطس . وصادر أملاطه فبعض الآخر

وإلى هنا استطاع أن يقول إن المجموعة الثانية من ليالي نجيب محفوظ . التي تناولت فيها الشياطين الشريرة العابتة مع الشياطين الخيرة من أجل الكشف عن الحقيقة . قد انتهت . فمسحة الطريق للشياطين العابتة لكي تزدى دورها وحدها وكانت المجموعة الأولى من الليالي قد انتهت بمغامرات صناعان الخيال وجمعة الباطني

وإذا كان نجيب محفوظ لم يستغل في هذا الجزء من حكاية « أنيس الخليس والوزير » . في ألف ليلة وليلة^(١) سوى جزئية جهال لمرأة وبهايت الرجال عليها . بالإشارة إلى القبانة بعض الأسماء مثل « سبيان الرعي » والمعين بن ساري . والفضل بن خاقان . فإنه قد استغل أكثر من جزئية في قصة علاء الدين أبي الشامات^(٢) فقد ولد علاء الدين لأبنة ولد بشامات في جسمه . وربما دلت الإتيان . وقد لقب الابن بهذا الاسم لأنه ولد بشامات في جسمه . وربما دلت الشامات عند الكاتب على خلاصات الخير . ثم إن علاء الدين أبي الشامات تزوج في قصة « ألف ليلة وليلة » في بادىء الأمر بامرأة تدعى « زبيدة » . وهو اسم ابنة

الشيخ البلخي ، التي تزوجت من علاء الدين في ليالي نجيب محفوظ . أما الجزية الكبيرة ، التي وجدها الكاتب لصلاح لروايته من قصة ألف ليلة وليلة فهي قصة حطيم بظافة مع علاء الدين أبي الشامات ، فقد حدث أن علاء الدين الذي عينه الخليفة شاهنشاہ التجار . فليبه وعطر شأنه ، كان يبحث عن جزيرة جميلة ليشتريها . وفي الوقت نفسه خرج الأمير «علاء» ، قائد حطيم بظافة ، ليشتري لابنه جارية ، لأنه ، كما قال لأمه ، «ليصبح المنظر ، كوجه الراحلة ، حسن ، وحسنه . لا قلبه واحدة من النساء» . فتنافس حطيم بظافة مع علاء الدين على جارية جيها . ولكن الوزير المكلف بأمر السلطان بشراء الجزيرة لعلاء الدين حسم الموقف وشترها له .

وعندما مرض حطيم بظافة من شدة الحزن . هربت لمرأة صغرى مع أم حطيم بظافة خطة لقتل علاء الدين حتى يتلو وجهه الجزيرة لحطيم بظافة . فكلفت ابها الذي كان قد خرج من السجن لوجه سرقة أشياء غنية من بيت السلطان وبخاتها في بيت علاء الدين . فلما ظفد السلطان هذه الأشياء ولم يجدها قامت قيامته وهدد رئيس الشرطة . وعند ذلك طرغ حطيم بظافة بالبحث عن السارق . واكتشفت الأشياء المسروقة عند علاء الدين . وهناك أمر بالقبض على علاء الدين وشنقه .

وإلى هنا تنطق الحكايات . حكاية نجيب محفوظ وحكاية الليالي . ثم تسير كل منهما بعد ذلك في طريقها . أما علاء الدين في الليالي فلم يقتل . بل استمرت الأحداث معه في تصاعد وأما علاء الدين عند نجيب محفوظ فقد قتل . لأن قتله يزدى دوراً في أحداث القصة .

— ٧ —

لقد أدى قتل الأشرار على يد صندان الخيال وجمعة البلخي بتأثير الطوفان الخبير إلى حدوث بللة انحطط فيها الخيال بالتأمل ، وانحطط فيها أفعال الناس بأشدهم . ولكن هذه الأحداث لم ترم الناس من ولادة وهي جديدة . وإن كان مايرال وعيا مهزوا . ولهذا كان لابد للأحداث أن تتطور بعد ذلك لكي تحسم الأمور . إما إلى الخير أو إلى الشر .

وكان الطغرىان الشريران مخربوط وزومباحة مازالا في قلة قوتها وسرعة حركتها . فأرادا أن يكررا جهدهما في سبيل الخير المتطهر . المثل في فاضل صندان وفي الختون والشيخ البلخي . ومن ثم . فقد ذهبا إلى فاضل صندان ومنعاه طائفة الإغضاء وقالوا له . «إفعل (بها) أي شيء إلا ما يجله عليك عسيره» . هذا هو الشرط . وكانت لجرية مثيرة بالنسبة لصندان ، إذ وجد أن طائفة الإغضاء تكفل له أولاً الرزق المريح عندما كان يأخذ ما يفتاء دون أن يراه أحد . ثم وجدها ليلة صبية عندما يريد البحث بالرجال وهم جالسون في المقهى . فيسكب مشروبات ويدفع بأحد الرجال ليلعب . ثم يثقل وهو يرى المرح والمزح يسودان . والرجال تتناول ، لأن كلا منهم يتهم الآخر بهذا الفعل السخيف أو ذاك . ولكن لما أتت طغى بفاضل عند هذا الحد ، إذ سرعان ما تطور الأمر من السرقة إلى القتل ثم إلى الجريمة ، وسقط فاضل صندان في المفارقة .

ولكن فاضل صندان كان يستكن بداخله فاضل القديم . ولا رأى الرجال الأبرياء يمشون إلى السجن بجرارتهم ، أفاق ذات يوم فرأى مخربوط أمامه يتهدده فقال له : «إليك هي ؟» وضع لظائفة وزمها في وجهه . فلما قال له الطغرى : «موتك لنم حيث لا يتبع لدم» . أجابه قاتلاً : «إلى أقوى منك» .

والجيد فاضل صندان إلى المحاكمة ، وحكم عليه بالشنق . ولكنه خلف وزامه تلك القوة التي جاهر الطغرى بها ، لتضال إلى ما تخلف عن الأحداث السابقة من رصيد إيمان .

ولكن عزال مركز القوة متملاً في الختون والشيخ البلخي . ولا قبل للطغرى الشقيف بها . أما الختون فهو بطل القوى الديمقراطية التي غلظت منذ زمن

بعد ، وأما الشيخ البلخي فهو القوة الدينية كلها . ولهذا تحول الطغرىان إلى رجل فقير هو معروف الإسكافي . وقصة معروف الإسكافي شهيرة في «ألف ليلة وليلة» . إنها قصة الرجل الفقير الذي كانت زوجته تطرده كل يوم من البيت لأنه لا يلي رغباتها التي تفتق قهره لثانية دون تحقيقها . ثم حذر على غام صلبان ، وكان له معه قصص كثيرة ومغامرات رائعة . ولكن معروف الإسكافي . عند نجيب محفوظ . لم يستخدم نجاحه السحري إلا ليت الرعب في القلوب الأشرار من الكبار . وهو بعد تشكيلاً جديداً لقوة جمعة البلخي . فكما كان جمعة البلخي يتصل في الحزن ويطلب بالحقيقة في وجه الرجال . كذلك كان معروف الإسكافي يعتمد على قوة الخاتم السحري ليواجه من يشاء بالحقيقة السافرة بكل جرأة . قال له صبر الخلاق الذي كان يشاركه سعاده باعتلاء الخاتم السحري : «لا تبال بأحد فإنك أقوى رجل في الدنيا» . وفتاس الآن بين اثنين . من جنى قوتك حرصاً على جبروتك . ومن يجرها رحمة بضعده . واستدعاه حاكم الحي ذات يوم ليسأله عن الخاتم السحري وقال له : «رأيت وأخبرني أن من واجبنا أن تبادل الرأي معك . الله يرفع من يشاء ويخفض من يشاء . ولكننا مطالبون بعبادته في جميع الأحوال» . فقال معروف بجرأة : «وما أجبر أن توجه الخطاب لتفكك وإخوانك» . فامتنع وجه الحاكم . ومالك نفسه وقال له مدافعاً عن نفسه : «سأفقد توليت السلطة في أعقاب تجارب مره» . ولكننا مقربون بالشرعية منذ ولينا» . فقال معروف الإسكافي بنفس الجرأة : «الصبر ياخواتيم» .

واستدعاه السلطان شهريار كذلك ليعرف سر الخاتم السحري . وقال له . مستكناً ومستعلاً النعمة الدينية التي ما زال يفتد أنها تفعل فعل السحر في قلوب الطغرى : «إنك مؤمن بالخاتم في يد المؤمن عبادة» .

لقد تسربت عدوى الشيخ البلخي الذي تعلد عليه كل فرد في الحي . إلى معروف الإسكافي . كما تسربت إلى جمعة وصندان وفاضل من قبل . ولكن معروف الإسكافي بعد . حتى الآن . أعظمهم جميعاً . إذ إن خادم الخاتم السحري في وسعه أن يخلق له أي مطلب مها عسر . ولهذا هل رجال السلطة أن إسقاء معروف الإسكافي تحب الدين يمكن أن يسكروه . ولكن معروف ظل يفظا وجربا .

ولما كان معروف الإسكافي يتم بطلب النعمة البالغة ، خاصة بعد أن أصبح الجميع يندفعون عليه الطاء لشراء ، فاحمه الطغرى الشرير ليعكر عليه صبر سعاده . وقال له في هدوء : «القل عبد الله البلخي والختون» . وقد ذكر للشرك الذي سقط فيه فاضل صندان ، تذكر مآسي صندان الخيال وجمعة البلخي . قال بصراعة : استعطفك بالله أن تعفي من مطلبك . فقال الآخر ساخراً : ليس أسهل على من أن أفتح الحاكم باستيائك . إسم لا يأتون جانبك . ويصنون هلاكك ليحرروا من استعبادك المهذب لهم .

ورفض معروف الإسكافي . في لحظة . أن يلي مطلب الطغرى . ورفض الخاتم السحري . واستعد لاستقبال مصيره في المظنة .

ولكن جمهور الخفي لم يرضوا بالحكم في هذه المرة . وخرجوا عن بكرة أبيهم ليعترضوا في صوت واحد . واجبات الثورة للشوارع . وغلظت شهريار الحرف . ولم يستطع أن يسم ألقبه عن الخلف . فأصدر أمره لثلاثة الجاهل بالظفر من معروف وقلبه ولاية الخي .

وأصيب الوزير صندان بدهشة بلغت حد الصدمة وهو يستمع للأمر السلطان الجديد . وقال لسلطان في هدوء : «ألا ترى يا مولاي أن حكم الحي أصبح يد ظر لا حيرة لهم» . فقال بنفس الهدوء : «دعنا تقدم على تجربة جديدة» . وسأل شهريار «مخوف» يوماً عن سياسته فقال له معروف بلغة الحكماء : «دعشت حمري يا مولاي أصلح العمل حتى استقر الإصلاح في دمي» .

وأصدر معروف الإسكافي حاكم الحي الجديد أمراً بصين نور الدين كاتبا

تسرع ، واضعون كبراً للشرطة ، باسم جديد هو عبد الله المال .
وأصبح المهر ، بعد ذلك ، مهداً لظهور السندباد والشيخ البلهي

- ٨ -

والرجعي . رواد القهي يتخلصون من غريب يدعى عليهم ويحبهم . وما لبثوا أن
أفركوا أنه السندباد الذي كان أول من أفرك بصيرته أن لا مكان له في عالم المهر ،
مادام المهر كما هو . حكمته وأمانه ، وما إلى قهي الأسماء مكتنا لإفراغ شعنا
الغضب . فهجروا إلى حيث يمكنه أن يلبس ما يصلح للمستقبل . وأن يجد الناس
الخيرين من بعده . ولا يستقره المكان سأل جماعة القهي عن أحوال المهر والناس
طوال السنين العشرة التي كان فيها غاليا . فقال أحدهم : « مات كثيرون فشيروا
موتاً . وولد كثيرون لا يشعرون من الحياة . هبط من الأعالي قوم وارتفع من القعر
قوم . أتى أناس بعد جوع ، ونسول آخرون بعد عز . وقد حل مدبنتا عدد من
أخبار الناس ونشراهم . وآخر أنصارنا أن ولي حينا معروف الإسكاف » .

وسعد السندباد بهاية الخبيث ، وأفرك أن مضامير المهر ستعود لتتجمع مع
مضامير البحر . وكان أول من رغب في زيارته بعد عودته الشيخ البلهي ،
فدعاه ليرى أن يتجمع مع الدين . وقال للشيخ : « لعلك راضب في سماح مضامير
يا مولاي . فقال الشيخ باسم : ليس العلم بكثرة الرواية . إنما العلم من جمع العلم
واستعمله » .

وفدا النمل السندباد . بعد ذلك . بالسفطان شهرار . لا ليحكمه
مغامراته . بل ليمسحه ما تعلمه . حتى يكون ما تعلمه فائدة عظيمة كما قال له
الشيخ . وقال له شهرار : « إلى مصع إليك يا سندباد . أنتدفع السندباد بحكي
للسفطان ما تعلمه لا ما رأى . لقد أصعب شيئا هو أن يشي ما يكون بوضاها مت . هي
خلاصة تجربته التي كانت من أجل المعرفة . وكذلك بعد رحلته الأولى التي
كانت من أجل استعادة القوة المفقودة . وكان يفرق كل وصية يفرقها للملك
بالمغامرة التي استمد منها تلك الفرصة . قال له : « تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت
أن الإنسان قد يتخذ بالوهم فيظنه حرفة . وأنه لا حاجة لنا إلا إذا أننا فرق
أرض صبة ... »

و « تعلمت أيضا يا مولاي أن النوم لا يجوز إذا وجبت البقطة . وأنه لا بأس
مع الحياة ... » و « تعلمت أيضا يا مولاي أن الطعام غذاء عند الاعتدال
ومهلكة عند التهم . ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه » .

و « تعلمت أيضا يا مولاي أن الإبقاء على التكاليف البالية مذهب
ومهلكة ... » و « تعلمت أيضا يا مولاي أن الحرية حياة الروح . وأن الجنة
ليها لا نهي عن الإنسان شيئا إذا حصر حريته ... »

و « تعلمت يا مولاي أن الإنسان . قد تنجح له معجزة من المعجزات . ولكن
لا يمكن أن يجلسها ويستعمل بها . وإنما عليه أن يقبل عليها مستخدما يتور من الله
بشيء قلبه ... »

وكان في وصول السندباد ، وانصافه بالشيخ البلهي بداية لاختفاء شهرار إذ
لم يعد للأضي المسقط والمخاض الكاديب مكان في حياة الصدق . « أظقت على
أذنيه أصوات الماضي لمحت أخا الخديفة . هتاف النصر . ومرة الغضب .
انفات المداري . هدير المزمين . غناء الخفافين . ندبات سمع من فوق المنابر » .

ولأول مرة كان شهرار حكيا عندما اعترف بأنه لا يصلح للحاضر أو
المستقبل . وقرر أن يحترق الحياة . وصارح شهراد بذلك . وحاولت شهراد أن
تخفف عنه فقال لها : « لا تحاولي عدائي يا شهراد ... الحق إن جسمك مقبل
وقلبك مافر » .

وانتابت شهرار حالة من الخلوة . فهو تارة يعوم أنه يعيش حياة الحية ثم
اعتزاله الحياة وخلاصه من المناصب التي عطفها لفضه ولشعبه . وتارة أخرى يجد

الجنة لظفه إلى الجحيم . حيث يرى البكائين من وجاله القلبي يضررون رؤسهم
في الصخر حتى تتزف دما . ولم يستطع أن يعود محبه إلى الجنة مرة أخرى ، بل
شارك وجاله فلعهم . فأخذ يضرب بقبضته على الصخرة حتى تضمت دما

وأبصره رجل الشرطة الجديد عبد الله المال . وهو مجلس فقيرا متروكا في ركن
مظلم ضاؤه . « ليس لك مأوى ؟ فرد قائلا : « كلا » . فذكره بكلمات من
حكمة . وتركه وشأنه . وذهب صوب المدينة

- ٩ -

لقد دارت ليل نجيب محفوظ في حقة دائرية كما فعلت ليل ألف ليلة وليلة
في كلا الصيغتين تبدأ ليلاني بمشكلة شهرار وتسمى بمشكلة شهرار . ول كلبيها
سكون ماض شهرار هو الدافع وراء الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة . ثم تكون
الحكايات عليها دافعا لتحويل شهرار إلى ضده . ولكن شيئا بين الضدين ،
فحكايات شهراد المرفقة في الخيال وإن استطاعت أن تستأس شهرار بعد أن
استصت ظمبه . لأنها لم تسلب سلطانه . فقد ظل شهرار الملك في بداية الليل هو
نفس شهرار الملك في نهاية الليل .

أما شهرار نجيب محفوظ فقد عاش تجارب الليالي مزين . مرة في الخيال ومرة
أخرى في الواقع . أما حكايات الخيال فقد أتته من آفاق بعيدة . وطرفت سمعه وهو
مصح . ولكن عندما دأبت حكايات الواقع لم يصدق في بداية الأمر أنه هو الذي
صنعا هذه . فلما شاء أن يوضحها بأسلوبه القديم أصبحت الحكايات سلاخا
ضده . فلما حاول أن يغير أسلوبه دون أن يغير جوهره . كانت قوة الحكايات قد
أصبحت أسرة . وظلت ترحلها لتزهد . حتى حوّلته من سلطان جبار إلى عبد فقير

وبهذا يكون نجيب محفوظ قد أحكم بناء ليلانيه في إطار بناء ليلاني ألف ليلة وليلة
من ناحية . كما أحكم بناء روايته في نطاق المفزى الذي يريد أن يوصله للقارئ من
ناحية أخرى . والمفزى الذي يريد أن يوصله المكاتب إلى القارئ هو مزيج من
الواقع والخيال

أما الواقع فهو ما حكي للسندباد بعد عودته . عندما سأل الناس عن أحوال
المهر طوال السنين العشرة التي كان فيها غاليا . فقبل له : « مات كثيرون فشيروا
موتاً . وولد كثيرون لا يشعرون من الحياة . هبط من الأعالي قوم . وارتفع من القعر
قوم . أتى أناس بعد جوع ونسول آخرون بعد عز . وقد حل مدبنتا عدد من أخبار
الناس ونشراهم » .

وقد اتفقت ليلاني نجيب محفوظ تصوير هذه الأحوال . مستعينة بكل ما يصلح
لهذا الغرض من ليلاني ألف ليلة وليلة . بل إننا نستطيع أن نقول إن هذا الواقع كان
حقا مغرب من الخيال وأنشبه حكايات الليالي . وليس بعيد أن تكون هراة هذا
الواقع هي التي ذكرت المكاتب حكايات الليالي . فقرأها أكبر معادل موضوعي
للتعبير عن الخسارة

وقد غرض تصوير الواقع نظام التسلسل الزمني للأحداث . كما هو عليه في
الرواية . على الرغم من احتفاظ الرواية بشكل نظام القصص المرفقة . فعندما تسير
الأمر على غير عدى في حياتنا الواقعية . وعندما تسير بهير سياسة حكيمية . تبدأ
القصص تتسرب لتسطل بحرى الأمور الطبيعي . ومع انتشار القوي يحدث حوادث
قد تبدو في بدايتها هينة وعابرة . ولكنها لا تثبت أن تتعالم وتتطور حتى إذ لم يعد
هناك سبيل لتوئها أو . على الأقل - لا يظاها عند حد . فإن حدثا جبلا لابد أن
يحدث ليغير مسار الواقع . وهذا التسلسل الطبيعي لعملية تقايم الأحداث هو ما
عبت به الرواية

لقد ارتكبت المرحلتان الأولىان وعرف فاعله مباشرة . ثم أخذت المحارم
بتضاض عددده . وأصبحت يكتسبها الموصي ولا يعرف فاعله . ثم أصيب إلى
عدد شعراء . حدة عدده . المكاتب على مشهور و حياة ، نادبة في حمة ودون
حشده . واحدا بدا للعداء من الخبة أياقيد من انصحين حتى يدام الخير وتكشف قوة

الحياة . وكان هذا هو نهاية الخرافات مع الأحداث للطفولة . ثم حدث الحدث
المثالي الذي قطع الطريق على هذا الشر المستطيل .

ولكن أحداث الرواية لم تكن تشير إلى الملح فحسب ، بل إلى واقع يلج في
طلب التعبير من أجل الوصول إلى المثال . ومن هنا دخلت شخصية الشيخ البخعي
الرواية بوصفها جزءاً أساسياً في بنائها ، والشيخ البخعي هو المثال الذي القى
الذي يرى الذين الحق في السرقة والأفعال لا في الأكرال والمواقف ، ويراه في
الصمود على الحق لا في اللدلاء والكذب ، ويراه في إخلاق باب الراسة ولحم
باب الجهد ، ويراه مع العلم والفرقة وليس مع الجهل والغباء .

ولهذا فإن صوت الشيخ ، ظلت أصداؤه ترد في الرواية ، من أولها إلى
آخرها ، محملة لقاطعات رأسية حادة مع توجهات الأحداث الألفية ، وموزنة ،
في الوقت نفسه ، لقاطعات أصداه صوت شهرار . وكانت كلمات الشيخ تسبح
إثماً منه مباشرة ، أو من خلال التلميحيات التي كانت تحظى الأسلاخ منه ،
فتذكره على أنه عندما يفرض عليها الواقع أن يحسم أمراً من الأمور ، أما هو نفسه
أو لنقل روحه ، فقد كان يتحرك مع كل الأحداث ومن وراء الشخص ، بل من
وراء المظهرين المبرزين للشيء

وبتأثير هذه الروح الطيبة الباذلة الصلبة ، وجد القاص طريقه إلى شهرار .
وقد ظل شهرار ينادم حتى استسلم نهائياً للظلمات والمزيم . وهذا هو دور النهاية
لنعكس البداية وتلتصم معها في بناء كل ، هو جوهر الرسالة التي وصلها ليلى نجيب
مخطوطة .

ويقترب هذا البناء مع بناء ألف ليلة وليلة الكمل في أن التوازن حل محل
اللاتوازن ، كما حل الضياء محل الظلام . ولكن هذا الإطاق شكل محض ، حيث
إن التوازن والضياء عا التمس والمملكة في ألف ليلة وليلة ، في حين أنها ، في ليلى
نجيب مخطوطة لم يتسلا إلا المملكة وحلها بعد خروج السلطان منها

وجوهر الاختلاف هو ، كما سبق أن ذكرنا ، أن شهرار عاش في ألف ليلة
وليلة الحكايات مرة واحدة في الخيال ، في حين أنه ، في ليلى نجيب مخطوطة ،
عاشها مرتين ، مرة في الخيال ومرة في الواقع . وإذا كانت التناقضات أكبره
وتسببت في عالم الخيال ، فإنها كانت سبب تماسك في عالم الواقع

• هوامش •

- (١) ألف ليلة وليلة - المجلد الرابع ص ٣١٧ ط . مكتبة الجمهورية - القاهرة
- (٢) Farid Ghannoul: The Arabian Nights; A Structural analysis, Cairo 1980, p. 112.
- (٣) حكاية الستة مع السميرت ج١ ص : ١١
- (٤) حكاية عبد الله الذي وجد الله فخرى ج١ ص : ١٩٨
- (٥) حكاية الر الزمان مع مملوكه ج١ ص : ٢٣٧
- (٦) حكاية الوزير ونفس الوجود ج١ ص : ١٢٥
- (٧) حكاية علاء الدين أبي القلاص ج٢ ص : ١٤٧

من دراسات العدد القادم :

في ذكرى حافظ وشوقي من : «فصول»

إبراهيم حمادة : مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية

شوقي ضيف : حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية

محمد مصطفى هدارة : البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم : المصادر التراثية في مسرح شوقي

مخاض الثورة الفلسطينية في قصص

غسان كنفاني

القصيرة

• في عين كل رجل - يمتلئ قلبا - يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت ...

(غسان كنفاني ، ص ٢٥٦)

فؤاد دوار

ارتبطت حياة الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني ارتباطا وثيقا بالظروف السياسية التي عاشها شعبه منذ أوائل الثلاثينيات ، فكان من الطبيعي أن يعبّر الحاجه الأدبي القوي من هذه الظروف نفسها ، ومن ثم لم ير له أن يسير وظل ، ويبحث بعد استشهاده كاتبه ، باعتباره من أهم معالم الأدب الفلسطيني ، شأن كل إبداع أدبي يرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الشعب ، ويحور عنها أصدق قصير ، وخاصة في مراحل نشأته القوي

وإذا كانت هذه الخلفية تصبغ على روايات غسان كنفاني وسردياته ودراساته الأدبية والسياسية ، ويترجمه نقل كل مقالاته الصحفية ، فإنها أصليا ما تكون بالتمسك إلى قصصه القصيرة التي نشرها في أربع مجموعات . ظهرت لها بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٨ ، وأعادتها نشرها في مجلد واحد ، لجنة تكليف غسان كنفاني ، مساهما إليها عدد آخر من القصص لم تنشرها أي من المجموعات ، وهو الذي سنعتمد عليه في هذه الدراسة .^(١)

عضوا في المجلس الأعلى للجمعية القومية لتحرير فلسطين ، وأصبح الناطق الرسمي .
بعضها حتى اغتاله الصهيونية الآتية في ٨ يوليو سنة ١٩٧٢ .^(٢)

...

هذا هو مجمل حياة غسان كنفاني ، ومن الواضح أنها تنقسم - كما هو شاع -
إلى أربع مراحل رئيسية .

- ١ - قبل الخروج من فلسطين
- ٢ - الخروج
- ٣ - المنفى
- ٤ - الثورة

ولا يمكن وضع حدود فاصلة لهذه المراحل الخمسة ، لأن طبيعة الحياة أعطت من أن
تتصل بين مراحلها خطوط حامية ، بل الطبيعي أن تتداخل بعض هذه المراحل
وتتداخل ، ويظهر بعضها لبعض الآخر بصورة تلقائية ، وقد توجد مرحلة إلى أخرى
متداخلة عليها ، ثم تعود مرة أخرى إلى المرحلة التالية .. وهكذا .. وهذا أوضح
ما يكون في حياة الشعب الفلسطيني وحيوات أفراد

المرحلة ما قبل الخروج من فلسطين لم نحل من فترات ، وهناك فلسطينيون لم
يجزوا مع من خرجوا ، ولكنهم يعيشون حالة للنفي داخل بلادهم ، أو ما هو
أقرب سببا في ظل الاحتلال الإسرائيلي وحكمه العسكري المظالم . وما زال
فلسطينيون يخرجون كل يوم من بلادهم ، ومن مناهلهم ، فيجتمعون في لحظة واحدة

ولد غسان كنفاني في ٩ أبريل سنة ١٩٣٦ بمدينة حكا الفلسطينية ، وعاصر في
طفولته مقاومة أهل بلاده لقوات الانتداب البريطانية المرافقة مع الصهيونية .
وحاولاتهم المتعددة للدفاع عن أرضهم ووطنهم ، ومع الكثير من حكايات
النضال القوي والجاهل ، وحين كبر لورا تاريخ تلك الفترة ، كتب دراسة تاريخية
عنها

في مارس سنة ١٩٤٨ قامت المصالحات الصهيونية للسلطة بسلسلة من المذابح
الوحشية استهدفت على إثرها عددا كبيرا من المدن والقرى الفلسطينية قبل جلاء قوات
الانتداب البريطاني عن فلسطين ، وترتب على ذلك خروج عدد كبير من
الفلسطينيين من قراهم ووطنهم إلى حياة النفي والشتات ومخيمات اللاجئين .

وكانت حكا من بين المدن التي تعرضت لهذا المجرم القاتل ، فهاجرت أسرة
غسان مع المهاجرين ، فأصبح هو وأخوته - على حد تقريبه - من «البروليتاريا
الزرق» ، يقومون بمختلف الأعمال الشاقة ليعملوا الأسرة ويكفوا احتياجاتهم .

وفي سنة ١٩٥٣ عمل غسان ، وهو في السادسة عشرة من عمره ، مبرما
بإحدى مدارس وكالة غوث اللاجئين بأحد الفخيات في سوريا ، وفي سنة ١٩٥٦
هاجر إلى الكويت حيث عمل مبرما للرسم والألعاب الرياضية ، وبدأ ينشر إنتاجه
الأدبي في الصحف والمجلات العربية

وعاد إلى بيروت سنة ١٩٦٠ حيث عمل بالصحافة ، وتولى فيها مسؤوليات
قيادية ، كما انخرط في صفوف الثورة الفلسطينية ، ولما فيها بدور بارز ، فقد استمر

بين ثلاثة مراحل . الخروج . والنفي . والثورة

والثورة الفلسطينية القديمة التي تطلعت بين سنوات : ١٩٢٤ . و ١٩٢٦ . و ١٩٢٩ . و ١٩٣٩^{١٢} لم تحمأ أبدا . وظلت تتجدد في شكل هبات وتظاهرات وأعمال فدائية مختلفة الأحجام والأبعاد .. وظهرت سنة ١٩٥٦ بحسب الأشكال الحية لتنظيم الثوري عبر عمليات فدائية شنت من قطاع غزة . وأخذت هذه الشدائد تتزايد مع بداية الستينات . و سنة ١٩٦٤ أقيمت منظمة التحرير الفلسطينية . و في سنة ١٩٦٥ تأسس أول تجمع شعبي ذو برنامج منظم بمرلد ، فتح ،^(١)

فكان الثورة الفلسطينية هدفت قبل الخروج من الوطن . وصاحبه . فكله وظلت قائمة في عروس الفلسطينيين . يهجون عنها مختلف الاشكال . ابتداء من التمرد الفردي . والمضامير الجماهيرية . والإضراب والمظاهرات . والعمليات الفدائية الصغرى . التي ظلت تنمو وتزاد حتى أصبحت شكل التنظيمات الثورية الكبيرة

والنفي يشمل حياة الفلاحين القاسية المليئة في انحيات . فاما قامت تنظيماتهم تحولت هذه انحيات نفسها إلى معاكس للثورة ومراكز لتدريب الفدائيين . ويشمل النفي - كذلك - حياة المهاجرين الفلسطينيين في مختلف المراكز العربية . حيث أتيح لهم الاحتكاك عن قرب بالأنظمة السياسية الحاكمة . والتصادم معها أحيانا . ومن ثم لموا تثيراتها المباشرة وغير المباشرة على خروجهم ونفيمهم ، وعجزهم عن استعادة حقوقهم .

وعالية قصص ضال كغالي التي يطعمها الجهاد الثاني من آثاره الكاملة^(١٤) تتألف هذه المراحل الأربع من حياة وحياة الشعب الفلسطيني بفكر التماس والتداخل الذي أوضاعه . وإن كان من الممكن مع ذلك نسبة بعض القصص إلى المرحلة المسيطرة على موضوعها . وسنة بعضها الآخر إلى مرحلتين أو ثلاث . على النحو الذي ستوضحه في الجدول التالي . بعد أن أعدنا ترتيب القصص وفقا لتاريخ كتابها . في محاولة للإلمام بأنهم خصائصها الموضوعية والفنية . والتطورات التي طرأت عليها في مختلف المراحل .

رقم	عنوان القصة	رقم	مصدر	تاريخ	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل الفني
مسل	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب
١	ورقة من حملة	٣١٩	دمشق	١٩٥٦	فلسطين	قبل الخروج	الراوي المشارك استرجاع الماضي	
٢	ورقة من حملة	٣١١	الكويت	١٩٥٦	فلسطين	النفي	رسالة استرجاع الماضي	
٣	ورقة من الطيرة	٣٢٩	دمشق	١٩٥٧	عجم لاجئين	النفي الثورة	ضمير التكلم قصة داخل القصة	
٤	بل أن حود	٧٩١	دمشق	١٩٥٧ (٦/٢٤)	فلسطين	الخروج	موضوعي	وصف تقليدي
٥	فندق	٥٠٣	دمشق	١٩٥٧ (٨/١٢)	فلسطين	قبل الخروج	موضوعي	وصف تقليدي
٦	دوب بل خان	٨١٣	دمشق	١٩٥٧ (٩/٢٢)	الأردن - فلسطين	النفي	موضوعي	وصف تقليدي
٧	شيء لا يلعب	٥٧	دمشق	١٩٥٨	فلسطين	النفي (البعد العربي) الراوي المحايد	وصف تقليدي	
٨	نزل في الطريق	١٥٣	الكويت	١٩٥٨	الكويت	قبل الخروج - النفي	ضمير التكلم	وصف تقليدي
٩	الرجل الذي لم يمت	١٦٥	الكويت	١٩٥٨	فلسطين	النفي (البعد العربي) الراوي المحايد	استرجاع الماضي	
١٠	الأفق وراء الجوبة	٢٨٩	الكويت	١٩٥٨	الأردن - فلسطين	الخروج	موضوعي	استرجاع الماضي
١١	أرض الميراث الممزق	٣٩١	الكويت	١٩٥٨	فلسطين - لبنان	الخروج - النفي	الراوي المشارك	وصف تقليدي
١٢	الصبي الممدود	٧٨١	الكويت	١٩٥٨	عجم لاجئين	النفي	نبار الشعور	وصف تقليدي
١٣	الممثل في الزمردة	٨٢٥	الكويت	١٩٥٨ (٦/٩)	الأردن	النفي (البعد العربي)	رسالة	قصة داخل القصة
١٤	فرار موجز	٨٣٩	دمشق	١٩٥٨ (٧/٢١)	فلسطين	الثورة	موضوعي	فكرى تجريدي
١٥	الروية في حرفة بعيدة	٤١	الكويت	١٩٥٩	الكويت	الخروج - النفي	ضمير التكلم	استرجاع الماضي
١٦	كسحت على الرصيف	٨١	الكويت	١٩٥٩	عجم لاجئين	النفي	الراوي العليم	تداخل الأرملة
١٧	فيل في الفرس	٣٧٧	الكويت	١٩٥٩	العراق	النفي (البعد العربي) الراوي العليم	فكرى تجريدي	
١٨	عشرة أمثال صط	١٥٩	الكويت	١٩٥٩	الكويت	النفي (البعد العربي) الراوي العليم	وصف تقليدي	
١٩	حبة زجاج واحدة	٤٨١	الكويت	١٩٥٩	عاصمة خليجية	النفي (البعد العربي) ضمير التكلم	فكرى تجريدي	
٢٠	في جنازي	٩٩	دمشق	١٩٥٩	عاصمة خليجية	الخروج - النفي	رسالة	استرجاع الماضي
٢١	متصمب أيلو	٦٤	الكويت	١٩٦٠	فلسطين	قبل الخروج - الثورة	رسالة متحيلة	استرجاع الماضي
٢٢	موت سرور رقم ١٢	١٧٥	الكويت	١٩٦٠	الكويت	النفي	رسالة	تداخل الأرملة
٢٣	لغة العبد	٢٢٥	الكويت	١٩٦٠	عاصمة خليجية	النفي	الراوي المحايد	فكرى تجريدي
٢٤	الخراف المصقوبة	٢٥٧	الكويت	١٩٦٠	السعودية	النفي	الراوي المحايد	فكرى تجريدي
٢٥	النظ	٢٤٧	دمشق	١٩٦٠	عاصمة عربية	لاصقة له بفلسطين	موضوعي	فكرى تجريدي
٢٦	سنة سود داخل	٢٣٥	بيروت	١٩٦٠	قرية عربية	لاصقة له بفلسطين	ضمير التكلم	سكايه شعبية
٢٧	عطش الأصم	٤٩٥	بيروت	١٩٦٠	قرية عربية	لاصقة له بفلسطين	نبار الشعور	مجدول عن حديث
٢٨	المعنى	١٨١	بيروت	١٩٦١	الكويت	النفي	نبار الشعور	فكرى تجريدي

رقم سجل	رقم	عنوان الفقرة	مكان كتابها	تاريخ كتابها	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل الفني
٢٩	١٨٧	المسجون	بيروت	١٩٦١	مجرد	لنقى	ضمير المتكلم	تجريبى حقيقى
٣٠	١٩٧	لبناني وفاتيك	بيروت	١٩٦١	بيروت	لنقى	تيار الشعور	وصفى تقليدى
٣١	٢١٣	أسماء الآخرين	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لنقى	ضمير المتكلم	فكرى تجريبى
٣٢	٢٩٩	السلاح المرمى	بيروت	١٩٦١	فلسطين المحتلة	قبل الخروج	موضوعى	وصفى تقليدى
٣٣	٤٢٣	الصفر	بيروت	١٩٦١	عاصمة خليجية	لاصلة له بفلسطين	الراوي العليم	أسطورى رمضى
٣٤	٤٦٩	الترتاق	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لنقى	تيار الشعور	تداخل الأزمات
٣٥	٥٠٩	لو كنت حسانا	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	جدوى من جدوى
٣٦	٥٣٣	نصف العالم	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	الراوي العليم	فكرى تجريبى
٣٧	٥٧١	رأس الأسد المجرى	بيروت	١٩٦١	فلسطين	الخروج	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٣٨	١١٣	الأرجوحة	بيروت	١٩٦١	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٣٩	٢٧٥	أبعد من الحدود	بيروت	١٩٦٢	فلم لاجئى	لنقى	موضوعى	تداخل الأزمات
٤٠	٣٥١	الأخضر والأحمر	بيروت	١٩٦٢	مجرد	الثورة	تيار الشعور	فكرى تجريبى
٤١	٣٩٣	لا شيء	بيروت	١٩٦٢	عاصمة عربية	الثورة (بعد العزى)	تيار الشعور	فكرى تجريبى
٤٢	٤٤٧	دراسة وكفء وأصابعه	بيروت	١٩٦٢	مجرد	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	فكرى تجريبى
٤٣	٥٣٥	الشاطئ	بيروت	١٩٦٢	مجرد	لنقى (بعد العزى)	موضوعى	وصفى تقليدى
٤٤	٥٤٧	رسالة من مسعود	بيروت	١٩٦٢	مجرد	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	وصفى تقليدى
٤٥	٥٥٧	جيش	بيروت	١٩٦٢	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	تيار الشعور	وصفى تقليدى
٤٦	٨٤٩	يدى القبر	بيروت	١٩٦٢	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٤٧	١٠٩	جنرال من الحدي	بيروت	١٩٦٣	مجرد	لاصلة له بفلسطين	الراوي المهاد	فكرى تجريبى
٤٨	٤٣٧	كفر المنجم	بيروت	١٩٦٣	عاصمة عربية	لاصلة له بفلسطين	الراوي العليم	فكرى داخل قصة
٤٩	٥٨٩	العروس	بيروت	١٩٦٥	فلسطين	الخروج - الثورة	رسالة	تداخل الأزمات
٥٠	٦٤٣	د. قاسم يتحدث لينا من منصور الذى وصل إلى صنف	بيروت	١٩٦٥	(شاطئ) فلسطين المحتلة	لنقى	موضوعى	وصفى تقليدى
٥١	٦٦٩	أبو الحسن يقرص على سيارة إيجيرية	بيروت	١٩٦٥	(آزان) فلسطين	قبل الخروج	موضوعى	وصفى تقليدى
٥٢	٦٨٥	الصغير وأبوه والمرتبطة بدهيول إلى لغة جدي	بيروت	١٩٦٥	(نيان) فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعى	وصفى تقليدى
٥٣	٧٨٥	مصرح حسان أسود . مجلة والحرية	بيروت	١٩٦٥	(نيان) مجرد	لاصلة له بفلسطين	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٥٤	٧١٣	الصغير يذهب إلى الميم (أو دومن الاشبالاه)	بيروت	١٩٦٧	(آزان) فلم لاجئى	لنقى	ضمير المتكلم	وصفى تقليدى
٥٥	٧٣٧	الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه القاسم	بيروت	١٩٦٧	(أبان) توريا - فلسطين المحطة	لنقى	ضمير المتكلم	استرجاع الماضى
٥٦	٦١٣	ومن الرجال والبنادق - مختل	بيروت	١٩٦٨	(كانون ١) مجمع لاجئى	لنقى	ضمير المتكلم	تداخل الأزمات
٥٧	٦٢٥	الصغير يستمر مارتية حاله ويشرق إلى صمد	بيروت	١٩٦٨	(شاطئ) فلسطين	الخروج - الثورة	تيار الشعور	تداخل الأزمات
٥٨	٧٣٧	صديق سعاد يتعلم أشياء كثيرة فى ليلة واحدة	بيروت	١٩٦٨	(شاطئ) فلسطين	الخروج - الثورة	تيار الشعور	تداخل الأزمات
٥٩	٧٥٣	حامد يكف من سماع قصص الأعمام	بيروت	١٩٦٨	(شاطئ) فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعى	تداخل الأزمات
٦٠	٧٦٥	أم سعد تقول : خيمة من خيمة غرق	بيروت	١٩٦٨	(شاطئ) مجمع لاجئى	الثورة	الرمزية العليم	تداخل الأزمات
٦١	٨٦٧	كان يومذاك طفلا	بيروت	١٩٦٩	فلسطين المحتلة	الخروج - الثورة	موضوعى	تداخل الأزمات

وباستفراة الجدول السابق يمكن أن نخرج بتلخيص عديدة عن القصص موضوع الدراسة . أهمها

أولاً : موضوع القصة هو الغالب على القصص . فالكتاب يعالج بشكل مباشر في قصص قصة من بين إحدى وستي

ثانياً : يظهر موضوع القصة في غالبية هذه القصص الخمس . فتنتمي به في ثلاثين منها على الأقل . في حين تعالج الموضوعات الأخرى موضوعات : ما قبل الخروج . والخروج . والفكرة . وهو أمر طبيعي ومفهوم . لأن القصة - بشكلها الحقيقي - تمثل التجربة الرئيسية في حياة الفلسطينيين منذ خروجهم من فلسطين سنة ١٩٤٨ . ولقيام الكيان الصهيوني في أرضهم . والكتاب نفسه عاش هذه التجربة - مختلف أشكالها وظروفها - التي عبره . الذي لم يتجاوز السابعة والثلاثين

ثالثاً : تجمع نسبة كبيرة من القصص بين أكثر من موضوع . فتصور حياة القصة غالباً ما يكون منطلقاً لاسترجاع ذكريات الوطن المأساة . ومواقف البطولة والمقاومة التي سجلها أبناءه قبل الخروج وبعد . كما في قصة « البومة في غرفة بعيدة » . « شيء لا يذهب » . « ورقة من الطيرة » .. وغيرها

رابعاً : تدور بعض قصص القصة في عوالم خيالية مختلفة . خصوصاً دول الخليج . ويبرز فيها ما أصبح بالبعد القوي للفكرية الفلسطينية . ويمثل في قيام بعض الحكومات العربية بدور إيجابي فعال في مقاومة الفلسطينيين واضطهادهم . كما في قصة « البطل في الزنقة » . أو بدور سلبي نتيجة انهيار النظام وتضييق الخناق . كما يكتشف العجز عن إسناد القضية . كما في قصة « عشرة أمتار فقط » . « قبل في الموصل » .. وغيرها

خامساً : استخدم الكتاب كل أساليب السرد المعروفة في القصة وهي :

١ - الأسلوب الموضوعي . أو الحكيم . كما يسمى أحياناً . وهو الذي يمتثل الأحداث بحريّة قصداً دون تدخل من شخصياتها أو راوٍ يحكيها لنا . واستخدمه الكتاب في أربع عشرة قصة

٢ - أسلوب الوثائق كالرسائل أو المذكرات أو اليوميات . لم يستخدم الكتاب سوى الرسائل . وفي ست قصص فقط .

٣ - أسلوب تيار الفهم . أو للتفوق الداخلي . أو متجانسة الذات . الذي يفرس داخل نفسية الشخصية . ويبرز بين الواقع والذكريات . وقد يضيف إليها الأحلام والخيالات . ويخلط بين الأمانة والأمكنة المختلفة . محمداً - في الأغلب - على قانون تداعي الفاعل والأفكار في الربط بينها . وقد استخدمه الكتاب في ثلاث عشرة قصة

٤ - السرد بلسان الحكيم الذي قد يروي قصته كما عاشها . أو يروي قصة شاركة في صنع أحداثها وشهد الباقي . وقد أستخدمه الراوي المشارك . أو يروي قصة آخرين بأسلوب يكتسبهم وهو الراوي المقيم بمرآة الأمور . أو قصة أريج قرأوى أن يشهدا أو يسمعها من آخر دون أن يكون هو طرفاً فيها . وهو « الراوي الخائب » . وقد استخدم الكتاب هذه الطرق الأربعة في خمس وعشرين قصة . أي أنه استخدم هذا الأسلوب الأخير أكثر بكثير مما استخدم الأساليب الثلاثة الأخرى . كما يوحى بمرآة الشيد بموضوعات قصصه . وغلبة التجربة الذاتية عليها

سادساً : الشكل الفني الغالب على معظم القصص هو أسلوب الوصف التقليدي الذي يعتمد على السرد والحوار والموقف المكتف . مع المحافظة على وحدة المكان والزمان والحدث . والبناء المتين . مع عناية مفاجئة أو غير

مفصلة في كثير من الأحيان . فقد استخدم الكتاب هذا الشكل في عشرين قصة . وطور فيه باستخدام شكل استرجاع الماضي في سبع قصص أخرى . واستخدم شكل القصة داخل القصة أو القصة المضمرة من حديث في أربع قصص .

سابعاً : تحوّل الكتاب من وحدة الزمن والمكان والحدث . وإن ظل محافظاً على وحدة الانطباع في إحدى عشرة قصة من أجود قصصه . متأثراً في ذلك بالأشكال الحديثة للتعبير في كتابة القصة القصيرة العالية .

ثامناً : وضعت غلبة التخطيط الفكري على الوصف التقليدي الواقعي في إحدى عشرة قصة . في محاولة لتكثيف الإحساس وتوسيع الهدف إلى القاري . فتجسّست المحاولة حيناً . كما في « الأخضر والأحمر » مثلاً . ولم يحالفها نفس التوفيق في قصص أخرى مثل « القط » .

تاسعاً : أجرى الكتاب عدداً من التجارب الشكلية في عدد قليل من قصصه . فاستخدم الأسطورة . والحكاية الشعبية . والفولكلور من الفينة اللامقولة والخيال الخالص في بعضها الآخر . كما في « الجنون » و « الصقر » . ويلاحظ أن معظم هذه التجارب عاشت موضوعات خارج فلسطين .

عاشراً : يلاحظ أن الحكم الأكثر من القصص الأولى للكتاب أقرب إلى الشكل الوصفي التقليدي . وهذا أمر طبيعي . إذ كانت خبراته الفنية وإطلاقاته على الأدب الأجنبية محدودة . كما أن أعراس التجريد والتجريب لم تظهر في قصصه إلا ابتداءً من عام ١٩٦٥ بعد أن استقر في بيروت . وكانت قصصه وإطلاقاته بحكم اشتغاله بالصحافة . ووجوده في عاصمة تخرج بالنشاط الأدبي الحار . لوتصارع فيها مختلف التيارات والاتجاهات الفكرية والفنية .

ومنذ عام ١٩٦٥ بدأ « هسان » هذه المحاولات التجريبية في قصصه وعاد إلى الأسلوب الوصفي الواقعي مع قدر مطول من التطوير الشكل على بصفة خاصة في عدم التزامه بالوحدات الثلاث . مما يخدم أهدافه الفنية والفكرية . ويقرى من بناء قصصه وإعاليها . مع وضوحها ومعاصرنا . وكل ذلك أوضح ما يكون في قصصه الأخيرة التي عصفها مجموعته « من الرجال والبنادق » التي صدرت عام ١٩٦٨ .

وهذا التطور الفني قريب من تطور الشكل الفني لرواياته . فإذا كانت « رجال في الشمس » التي صدرت سنة ١٩٦٤ - « وقد كتبها قبل ذلك بطبيعة الحال - أقرب إلى الأسلوب الوصفي التقليدي . فهي لم تخل من قدر واضح من التجريبية . تمثل في استخدام تيار الفهم وتداخل الأزمنة والأمكنة على نطاق واسع . ثم جاءت « ما تبقى لكم » (١٩٦٦) لتتلقى التجريبية في روايات هسان ككشاف . ثم أعطاها ردة إلى الشكل الواقعي للتطور في « خالد إلى حيفا » (١٩٦٩) و « أم سعد » (١٩٦٩) . وقد شرح هسان ككشاف نفسه أسباب هذا التطور الشكل في رواياته في حديث إذاعي جاء فيه

« في الواقع رواية « ما تبقى لكم » هي فترة من فاسية الشكل . ولكنها آثارات بغض الوقت تسؤلات بالنسبة لي . « ما أكتب أم لا » . هذه الرواية لغة يستطيعون من بين قرّاء العرب أن يفهموها . فهل أن أكتب من أجل أن يكتب أحد القراء في مجلة ما تبقى أكتب رواية جيدة أم أكتب من أجل أن أصل إلى الناس وفي تكون هذه الرواية شكلاً من أشكال الثقافة الموجودة في مجتمعنا . والتي من واجب المثقف أن يتعامل فيها مع الناس ؟ لذلك فإن هذه الرواية مهمة في حياتي الأدبية . فما لا أقول إلا معجب بها بالنسبة الأولى . ولكني أقول « ما أهمية في حياتي الأدبية لأنها طرحت على هذا السؤال . وهذا السؤال أجبت عنه في روايتي صدرت بعد « ما تبقى لكم » . « خالد إلى حيفا » و « أم سعد » والتي مهجت نحو التبسيط على اعتبار أنه يسهل . قبل تحقيق إنجازات في الشكل . للوصول إلى القاري . القوي . فهو للرحلة التالية إذا استطعت أن أقول الأشياء

الصيغة بسيطة - أكون في الواقع وأنها عن طوري - لأنني أعتقد أنه ليس بالضرورة أن تكون الأشياء البسيطة ساذجة - والإيجاز الفني الحقيقي هو أن يستطيع الإنسان أن يقول الشيء العميق ببساطة .^{١٧٩}

وما قاله «سان» عن التطور الفني في رواياته يكاد ينطبق - كما قلنا - على التطور الفني في قصصه القصيرة - وبين كان من الطبيعي أن يسبق التجريب على الشكل في القصة القصيرة التجريب في الرواية - بحكم صغر حجم القصة القصيرة - وتعدد مذاهبها واتجاهاتها - ومرونة بنائها وبساطتها - مما تطفد - بالنسبة إلى البناء الروائي لتعدد المثلل - عادة - بالخصائص المتعددة والحكايات الفرعية والتعقيلات التي لا تحتملها القصة القصيرة

وكذلك - والسبب نفسه - فاجتاهه في رواياته الأخيرة إلى بسط الشكل - والبعد عنها عن التعقيد - لينتقلا للوضوح - وحررها على الوصول إلى القاعدة العربية القارئة - ظهر أولا في قصصه القصيرة - وسبق ظهوره في رواياته بعدة سنوات

...

وبعد قراءة القصص نفسها من الممكن أن نضيف الملاحظات التالية
أولا تجربة التي غالباً على القصص تنوع بين وصف الحياة البسيطة في مجبات اللاجئين (ورقة من الطيرة... القصص المسروقة) - والتشرد البصر في هذه العاصمة العربية أو تلك (كلمت على الرصيف - لاشيء...) - وحياة الحطب والحطب في بعض العواصم الفلسطينية (حبة رجاج واحدة... العنقش...) - ويعرض بعضها لتجربة التدرج في المصبات التي عاشها الكاتب في حياة البكر - (الترقي... كلمت على الرصيف...) - كما يصور بعضها الآخر حياة الفلسطينيين داخل الوطن المحتل (حرب إلى حائل مع... في قسم يتحدث لايفاً عن مصور الذي وصل إلى صيد...) - وقد نجد القصة إلى وصف حياة الفلسطيني في المناء الأوربية والأمريكية (ورقة من حرة... الصغير يكشف أن اللطاح يشبه الناس...)

ثانياً القصص التي تصور الحياة في المناء العربية تشير من قرب أو بعد إلى سيطرة الترجمة على نظمها الحاكمة (قبل في التوصل... البطل في الزرانة...) وتصف مختلفها الاجتماعي والحضاري (حرة أنظر فقط... القصص المسروقة...) - كما تكثر فيها أحداث الحياة والفتور التي يتعرض لها الفلسطينيون (البطل في الزرانة... لاشيء...) ويمثل فيها ما يجنيه بالبعد العربي للقصبة الفلسطينية

ثالثاً ومن هذا الأساس يمكن أن نضيف عدداً من القصص الإحدى عشرة التي تم تجميع موضوع فلسطين بصورة مباشرة - مثل «القط» - «فراخ» وكفنه وأصابعه... إلى قصص البعد العربي - لأنها تصور الحياة المختلفة في العواصم العربية - وكذلك نلاحظ أن بعض هذه القصص الإحدى عشرة تعالج قضايا الحرية والفضال والصمود على مستوى رمزي أو مجردي مثل «جدران من الحديد» - «قلعة الحديد» - فكانها تعيد القضية أيضاً - وفي صورة غير مباشرة قد نحن أهدافها على الكثيرين من القراء - ونلاحظ أن غالبية هذه القصص الإحدى عشرة قد كتبت في فترة الاستقلال الأولى في بيروت - فيما بين عامي ١٩٦٥ و ١٩٦٥ - وهي المرحلة التي يمكن أن نسميها مرحلة التجريب الفني - والحيرة الفكرية

رابعاً القراءة التاريخية للقصص توضح غلبة اليأس والتشاؤم على قصص المرحلة الأولى وتصوير حالات التضايق والتضيق التي يعاني منها الأبطال الفلسطينيون غالباً - فإذا ظهرت بارقة أمل فيجب أن تكون في بناء فكري مصطنع (قارو موجر...) - وإذا صور الكاتب موقف بطولية أو صمود فيجب أن يكون مستلهاً من أحداث الماضي - مستخرجاً من

مستوى الذكريات («المدائح») ولكن يزداد الضوء سطوعاً في القصص مع مرور السنوات وتغير عناصر المقاومة والصمود - حتى يتمكن القول إن البطل الثوري الذي سيطر على قصص المرحلة الأخيرة قد عاش من عملية عكاس قاسية - ترددت في العديد من قصص المرحلة الأولى - قبل أن يستوى حلياً وأخيراً طمحا في قصة «الأخضر والأحمر» (١٩٦٢) بالرغم من بنائها للفكرى التجريدي - أو يستوى إنساناً حياً محدد الملامح في قصة «العروس» (١٩٦٥) - بالرغم من حالة التبلر الخيالية المحيطة به - أو إنساناً حقيقياً وأخيراً طمحه بأبدية ونحس بفتح نفسه في قصص المرحلة الأخيرة - خصوصاً في قصص مجموعة «عن الرجال والبنادق» القصيرة - ولا غرابة أن يردد ذكر البنادق والمدافع على امتدادها في قصص المرحلة الأولى - ويردد شيئاً فشيئاً حتى لا تكاد تخلو منه قصة من قصص المرحلة الأخيرة - بل إن «الملايكة» و «الكلاشيكوف» يكادان يتناسان الأبطال الثوريين على بطولة تلك القصص - ومن السهل الربط بين هذا التطور في مضمون القصص وبين التطورات التاريخية للثورة الفلسطينية من ناحية - وبين تطور الشكل الفني للقصص من ناحية أخرى - وقد سبقت الإشارة إلى هذه العلاقة في الملاحظات السابقة .

عاشاً تحل ذكريات الطفولة وصورها عتيقاً من القصص - بسبب ارتباطها الوثيق بالوطن السليب الذي أخرج الكاتب منه وهو في الثانية عشرة من ناحية - ولا حتكاكه المباشر والطويل بحياة الأطفال الفلسطينيين في مجبات اللاجئين - طفلاً يشارعهم ويلاعبهم ويشاركهم - ويحلى معهم ومهم - ثم معاً لهم عدة سنوات - («الترقي...» - «كلمت على الرصيف...» - «القصص المسروقة...» - «عنقش الأفعى...» - «كثير غيرها»)

سادساً إلى جوار ذكريات الطفولة وصورها تبرز في العديد من القصص علاقات الأبناء بأبائهم - وسطورة الآباء واستعدادهم بصورة تسللت انظر ولدهم إلى التأمل والدراسة («لو كنت حصاناً...» - «عنقش الأفعى...» - «رأس الأسد المجري...» - «فراخه وكفنه وأصابعه...» - وغيرها)

سابعاً تحل القصص بعدد كبير من الحيوانات الأليفة والطيور - وبصفة خاصة القطط والخيول - ويحل بعضها مكان الصداقة والبطولة في عدة قصص مثل «جدران من الحديد...» - «سطا نسور وطفل...» - «جيش...» - «الحرفاء للصورة...» - وغيرها

وكذلك نلاحظ البنية الثنائية حراً وأخيراً في القصص - وبصفة خاصة أشجار البرتقال والزيتون المرتبطة بأرض الوطن السليب الأمر الذي يؤكد عمق نظرة الكاتب إلى الوجود والساعها - بحيث تشمل الطير والحيوان والنبات إلى جانب الإنسان

ثامناً وعلى العكس من ذلك نلاحظ لغة الشخصيات النسائية في القصص - وطأة دورها خصوصاً في المرحلة المبكرة - فإذا ظهرت - فغالبا ما تكون صورها باهنة وقاصية طفيلة - وهي إما عاهرة كما في «القط» - «عبد من رجاج واحدة...» - وإما أم صابرة عابرة مكتوبة كما في «أرض البرتقال الحزين» - «الأفق وراء البوابة...» - ومنه أن تكون فدائية مثقفة كما في قصة «شيء لا يذهب...» - ثم يزداد ظهورها وتغيرها فأعاليها في المرحلة الأخيرة - حتى تصبح بطل القصة كما في «أم سعد تقول...» - «خيمة عن خيمة طرق...» - قد ترجع هذه الملاحظة إلى لغة عبرات الكاتب النسائية - وقد يكون مرجعها إلى ندرة تعامل المرأة مع ذلك الجانب الخلف المظلم الغالب على حياة النال النشطة على قصص المرحلة الأولى - ثم إلى مثاركتها الإيجابية القليلة في الواقع الثوري الذي عالجته قصص المرحلة الأخيرة

ناسا وكذلك نجد ان صور الاسرائيليين قليلة باهتة في القصص . بحيث لا تكاد نلقى لهم إلا في خمس او ست قصص هي : ورقة من الطيرة . . . ورقة من الرملة . . . شقي لا يذهب . . . الهروس . . . د . د . قاسم يتحدث لإبقا عن منصور الذي وصل إلى صدد .

...

ومثل . بعد كل هذه الملاحظات . بيدين عن التعرف الحميم الدقيق على عالم كتاب القصص وكتاباته الفنية . وهو مالا يمكن أن يتحقق بصورة كاملة . في رأي . إلا من خلال التحليل النصي الدقيق والمختصر لكل قصة من قصصه على حدة . ثم لجميع عناصر الاتفاق والتشابه بينها . وعناصر الاختلاف والفراد . ذلك أن اعتقد أن كل عمل في أصل عالم قائم بذاته . لا يمكن أن يتكرر بكل خصائصه في عمل في آخر لنفس الكاتب أو لسواه . ولعل هذه الحقيقة أن تصدق على القصة القصيرة أكثر مما تصدق على أي شكل قصصي آخر . بقول د . شكرى عباد في ذلك

جميع النقاد الذين وقفوا على أثرهم على أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية والرواية قد يمكن الإطالة فيها أو الاختصار فيها دون أن يمس العمل الفني في مجموعته بأذى كبير . على حين أن القصة القصيرة هي التي تغل الطول المناسب لها . كما عمل شكلها الخاص . حتى إننا يمكن أن نقول إن كل قصة قصيرة فنية هي تجربة في التكيف . إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد تطابقا مع شيان كل التشابه نوعا وكميا وشمولا . وما دام تصميم القصة القصيرة قائما على الأداء الدقيق للانطباع . فلا بد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن تصميم غيرها من القصص .

ولما كان من المستحيل تحليل قصص إحدى وستين قصة في أي مقال منها طال . فسكني باعتبار أربع قصص لتتبع كل منها في حدودها المرسومة في القصة الفلسطينية . وهي : أرض البرتقال الحزين ، التي تبدأ قبل الخروج . وقصود الخروج ، التي من التمهيد . وتنتهي في المنق . وه الألق وراه البولية . التي تصور نهاية الحياة في المنق وفي الأرض المحتلة مع إشارات إلى مرحلة ما قبل الخروج والخروج

أما القصصان الآخران اللذان استرناهما لتتبعنا إلى مرحلة الثورة . الأولى : الأخضر والأحمر . مما فيها فكريا ورمزيا وتكاد تلح في استحداثها وخلق ثوانها . والآخرى . وهي : أم سعد تقول : حكمة عن حكمة ترقى . . . رسم لها صورة واضحة مطاللة حافلة بالأمل في المستقبل

والقصصان الأول والثاني كتبنا سنة ١٩٥٨ . فلها تنبؤان إلى المرحلة المبكرة في حياة حساب القصة . في حين كتب الثالثة سنة ١٩٦٢ . أي أنها تنتهي إلى المرحلة الوسطى التي انتهت بكثرة التجريب . في حين تتسم القصة الأخيرة إلى مرحلة الاستمرار والوضوح المشرق بالعمق حرصا على الوصول إلى أكبر قاعدة قارة

...

لم يكن هناك قد أكمل عمله الثلاث عشر حين زحفت قوات الاحتلال الصهيونية على مدينة عكا في مارس ١٩٤٨ . وخرجت الأسرة كما خرجت آلاف الاسر الفلسطينية من أرض الوطن إلى المنفى .

هذه هي الواقعة الرئيسية التي تسوحها قصة : أرض البرتقال الحزين . التي يعتمد بناؤها على راو يمكنه - ضمير التكلم - لتقصيه الأصغر قصة خروج أسرهم من عكا . ثم من فلسطين كلها . وكانا وقتها مع أبناء جيلها . صغارا على أن نفهم ماذا تعني الحكاية من أولها إلى آخرها . . . (ص ٣٦٣) . ولعل هذه الحقيقة هي التي جعلت أحد الباحثين يرى أن القصة : عبارة عن سيرة ذاتية .

إن الشقيق الأصغر لا يفهم بأي دور في القصة . أكثر من الاستماع إلى الراوي . فهو ليس أكثر من وسيلة فنية تتيح للراوي مواصلة حكايته مع استخدام عناصر

اشطاب بين الحين والآخر للتخفيف من كثرة تكرار هياكل التكلم . وما دام هذا الأخ الأصغر بلا ملامح أو دور فمن الممكن أن يتوب حضوره التخيل عن كل أخ فلسطيني . بل عرف . يريد الكاتب أن يخلط هذه اللهجة الأليفة بالقصة المصرية عن خروج الشعب الفلسطيني من دياره مملا في هذا الأسر

والراوي الذي كان طفلا حين حدث الخروج . قد وضع الآن . كما وضع للكاتب . وأصبح يفهم عالم يمكن يفهمه ولها . وهكذا أصبح ينظر إلى الأحداث من زاويتين . زاوية الطفل الفرح الذي كانه . وزاوية الرجل المتألم الذي أصبح . من الزاوية الأولى يقول

... كانت سيارة شحى كبيرة تقف في باب دارنا . . وكانت مجموعة بسيطة من أشياء النوم تظف إليها من هنا وهناك حركات سريعة مجموعة . كنت ألقى مكنا يظهرى على حائط البيت الخفيف عندما رأيت أمك تصعد إلى السيارة . ثم عاتلك . ثم الصغار . وأخذ أيرتد بقدك بك ولحقك إلى السيارة فوق الأمتعة . ثم التفتي من زوايا ورفعي فوق رأسي إلى القصص الطليدي في سقف غرفة السائق حيث وجدت أمي وياض جالسا بهود . . ولعل أن ألبت نفسي في وضع ملائم . كانت السيارة قد تحركت . وكانت عكا الحبيبة تحلق شيئا فشيئا في منحرجات الطرق الصاعدة إلى رأس الناقورة . . . (ص ٣٦٣ . ٣٦٤)

وعلى الراوي في تصوير قصصه لمرحلة الخروج منها بوصف حقل البرتقال وهي تتوالى على الطريق . ثم يضيف

«وعندما بدأت رأس الناقورة تفرح من بعيد . طامعة في الأهل الأزرق ولقت السيارة . وثلت النسوة من بين الأمتعة وتوجهن إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعا سلة يرقال أمامه مباشرة . وحملن البرتقال . ووصلنا صوت بكائهن . . وبدأ لي ما عتذرك أن البرتقال شئ حبيب . وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفة هي شيء عزيز عليا . . كانت النساء قد انشرن برقالات حملها معهن إلى السيارة . ونزل أيرتد من جانب السائق . ومد كله فحمل برقالة منها . أخذ ينظر إليها بصمت . . ثم أتبعه يركي كطفل بالنس

في رأس الناقورة . . ولقت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة . وبدأ الرجال يسلمون أسلمهم إلى رجال الشرطة الواقفين هذا الفرس . وعندما أتى دورنا . رأيت البنات والرشاشات مغطاة على الطاولة . . ورأيت إلى صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طاروا معزج طرلاها ممعا في البعد عن أرض البرتقال أخذت أنا الآخر . أبكي بنسج حاد . . كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقالة بصمت . . وكانت تلمع في عيني أيلك كل أشجار البرتقال التي توكلها للبيد . . كل أشجار البرتقال الطيب التي اشراها شجرة شجرة . كلها كانت لرسم في وجهه ورسم لأعنة من دموع لم يثانكها أمام ضابط المطار

«وعندما وصلنا صيدا في العصر . صرنا لاجئين . . (ص ٣٦٤ . ٣٦٧) واضح أن الحملة الأخيرة . بصفة خاصة . على لسان الراوي الناضج الذي يعاق على الأحداث من وجهة نظره ويستخلص منها معانها . ولاشك كذلك في أن إبرازه لأهمية البرتقال وعمق إحساسه وإحساس أبيه به . وإبراطه الشديد بفكرة الوطن الفلسطيني . من إضافات هذا الراوي نفسه فهي تمثل الفكرة الأساسية التي يقوم عليها بناء القصة

وعلى القصة تصور ساناة الأسرة المظرودة من بيتها ووطنها . وحالة الفتيان التي تعرضوا لها . والألام التي فرضت عليهم في المنفى

«مجرد أن أفكر أنني متلفس الليل على الرصيف كان يستثير في نفسي شتى المحاوف . وإن نظرة والدك الصاعدة تلقى رجلا جنيدا في صدرى والبرتقالة في يد أمك تبث في رأسي النار . . (ص ٣٦٨)

وكان لابد لظن تلك الكثرة للحاجة أن تترك آثارها العميقة في حياة الأسرة

ومعتقداتها وعلاقتها المختلفة من الناحية الدينية بخلاف القصة

« لم أعد أشك في أن الله الذي عرفناه في فلسطين قد خرج منها هو الآخر - وأنه لا شيء في حيث لأندري - غير قادر على حل مشاكل نفسه - (ص ٣٦٨) ومن الناحية الأخلاقية يقول القصة :

« لم يكن عندك يؤمن كثيرا بالأخلاق - ولكنه عندما وجد نفسه على الرصيف - مثلاً - لم يعد يؤمن إطلاقاً - (ص ٣٦٨) وعن الناحية الاجتماعية والاقتصادية يقول

« كانت مشاكلنا المالية قد بدأت - والمعاملة السيئة المتناسكة خلفها مع الأرض والسكنى والشهنة

« لم أدر من أين أتى أبوك بالثروة - إنني أعرف أنه قد باع الذهب الذي اشتراه لأملك يوم كان يربحها أن يسعد وأن يظهر بأنها روجة .. ولكن ذلك الذهب لم يأت بالشئ الكثير القادر على حل مشاكلنا - فكان لابد من مصدر آخر : هل استبدان شيئاً ؟ هل باع شيئاً آخر أخرجه دون أن يراه ؟ إنني لأندري - ولكنني أذكر أننا قد انطلقنا إلى قرية في شوارعنا صيدا .. وهناك لقد أبوك على الشرف - تصفحه العالية يتدسم لأول مرة .. ويتنظر يوم الخامس عشر من أيار كي يعود في أعقاب الحروب الظاهرة .. (ص ٣٦٩ - ٣٧٠)

وهنا يكون قد وصلنا إلى المبدأ المعروف في القصة - حيث يصور الراوي دخول الحروب العربية إلى فلسطين في ١٥ أيار (مايو) والفرحة المظفرة التي اجتاحت الصغار قبل الكبار - وكيف كان أبوك يركض - بأخواته الخمسين - خلف سيارته المقاتلة - ليأتي إليهم بالمقاتلات النبع

وسرعان ما تأتي المصيبة الضربة للآمال

« بعدها - مضت الأمور ببطء شديد .. لقد حدثت البلاغات - جمعنا الحقيقة بكل مرارها - وأخذ الوجوم يعود إلى الوجوه من جديد - كرهنا والملك يجد صعوبة هائلة في التحدث عن فلسطين وفي التكلم عن الماضي السعيد في يارونه وفي بيوتته .. (ص ٣٧٣)

ونظراً أحوال الأسرة تزداد سوءاً - حتى يفكر الأب في قتل أبنائه وقتل نفسه - وتكثر مشاجراته مع الأم بدون سبب - وخلال إحدى هذه المشاجرات العاصفة - يخرج الصغير من البيت ويظل يندو في الخيل -

« وعندما كنت أبعد عن القطار كنت أبعد عن طفولتي في الوقت ذاته - كنت أشعر أن حياتنا لم تعد شيئاً لهذا مهلاً علينا أن نهش بهدوء - إن الأمور قد وصلت إلى حد لم تعد لجدي في حله إلا وصاحبة في رأس كل واحد منا - (ص ٣٧٤)

ولا يعود الراوي الطفل الذي لمحل عن طفولته - أو نحت طفولته عنه - فنصبح قبل الأوان - إلا بعد أن نجيم الظلام - نرسم اللوحة الختامية في القصة ملخصاً فيها مأساة الأسرة المظروعة من وطأها - كمئات الآلاف من الأسرى الفلسطينيين الأخرى

« كنتم مكرمين هناك - يهدين عن طفولتكم كما كنتم يهدين عن لوزس البرتقال البرتقال الذي قال لنا فلاح كان يزوجه ثم خرج إياه بلبل إذا ما تغرب اليك إلى صهيده بلقاء

« كان أبوك مازال مريضاً ملق في فراشه - وكانت أمك تضع دموع مأساة لم تغادر حبيبها حتى اليوم

« لقد وجدت الفرقة متسللاً كأنني المنبوذ - وحينا لامست نظرائي وجه أليك يرتجف بفضف ذريح .. وأنت في الوقت ذاته للسند الأسود على الطاولة الواطئة - وفي جواره برتقالة

وكانت البرتقالة جافة بنية - (ص ٣٧٥)

على هذا النحو البسيط المألوف تسج الكاتب قصته التي تصور أخطر الأحداث في حياته - وحياة الشعب الفلسطيني كله - معتمداً على أدق التفاصيل الواقعية التي حفظها ذاكرته من أيام طفولته - بعد أن معها معانيها وأبعادها الحقيقية والرمزية عن طريق استخدامه لأسلوب الراوي الناضج - بدون أن يفقدنا درامياً وقوة تأثيرها - فبعد بعض مشاهدتها - وأدرك حواراً بين أبطالها - ولم يكتب بالوصف الخارجي

ونجح في تكييف إحساسنا بالارتقال منذ بداية القصة - وعبر مراحلها المختلفة - حتى يصبح دمرنا وانحطاطنا قوياً - وإلى جولة البرتقالة الحافة الياسة في ضامة القصة دمر الوطن السليب للسياح - وضع صديقا أسود يشير إلى الصغير المظلم الذين ينتظر أولئك المظرودين لصبيبي - فارتد في مرحلة اليأس المحيية على غانية قصص الكاتب المبكرة

...

وتصور أحداث القصة الثانية - « الألفي وراء البراية - » بعد عشر سنوات من أحداث القصة الأولى - أي من الخروج من الوطن - وأبطالها الخمسة للطيوب أفراد أسرة واحدة تعرضت نفس ما تعرضت له أسرة القصة الأولى - بحيث يمكن أن يكونوا أقارباً مهم

مكان الأحداث هو القدس العربية - باعتبار ما كان - ونقطة البداية البطل الشاب يهود سلم فندق أترقه سيارة أمامه - ولا يحمل سوى سلة صغيرة - والسلم ليس طويلاً - وبالرغم من ذلك فهو يحس بالرهق شديد ينقل روحه - ويعرفه في دومة من الحيرة والزدود

تسرب السرد هو تيار الشعور - لها هو ذا يندكر وقته في هذا المكان منذ عامين - فهل يكرر اليوم نفس قصته ؟

« حين وصل قبل عامين إلى القدس كان قد فقد عزيمته على أن يقبل أمه ويقول لها كل شيء - ولكنه في لحظة ولوفه على سلم الفندق شعر بأنه لن يستطيع أن يسبح الكذب الطويل الذي سألته على أنه عندما كان يرسل الإذاعة لانا - أنا ودلال غير - طموحنا عنكم - لقد عمت الكذبة طيلة هذه السنوات العشر عواظ حتى أنه لم يجد مبرراً ليقول الحقيقة مرة واحدة حاسمة وقاسية ورعا قاتلة أيضاً - ولذلك فضل يومها أن يكف عن صعود السلم - وكرهنا إلى السيرة - وما من شك في أن أمه قد قضت طيلة تلك الصباح والمساءلة في حلق البوبة تتناول بعنفها باحثة بين المجموع - وما من شك في أنها أصبحت هيبة أمل مريرة والحاجة - ولكن ذلك كله يلى سهل بكثير من أن يفض أمامها - هناك - بعد عشر سنوات - ليقول لها الحقيقة القاتلة - (ص ٣٩٢)

ويجس تيار الشعور من الماضي - لتجاوز الحاضر الممثل في البطل مستقب من صيرير الفندي يذكرو - ليري أنه في المستقبل وهي والمفحة هذا أمام « بوبة » بعد يوم - إلى ارتفع فصلا من حيطرة بين الأرض المظنة والأرض البالية - . باعتبار ما كان أيضاً - (ص ٣٩٢) - وماذا سيفعل لها وتقول له

ويجود تيار الشعور بالبطل إلى الماضي مرة أخرى ليدكر مأساته منذ بدايتها وكيف غادر بلقا إلى عكا قبل الاحتلال الصهيوني (وهي نفس الرحلة التي قام بها بعد أسيرة « أرض البرتقال الحزين » - وفي نفس توقيتها - راجع ص ٣٦٣) ليري القاتلة التي كانت أمه ترمع عطفها له - وتذكر حالته وهي واقفة إلى جوار أمه - فبطن إلى أبا سرحاها أثناء غيبته - عيمشي وهو يند على ذراع شقيقته « دلال » التي وغيت في مرافقة - وكانت إيمانها في العاشرة -

« ولكن الأمور جرت على غير ما تشبهي وما تشبعت - فبعد أن غادر بلقا بأيام

قبله انقطع الطريق واستعالت العودة ... (ص ٢٩٣)

وبذلك تبار الشعير ليسم لوحة دقيقة دائية - لدخول اليهود حكا ، واشترائه في ملازمهم ينقله القصيرة العجبة - وكيف انصمروا غرقه وانقلبوا شريكه دلال .

ثم يعود تبار الشعير إلى الخاضع لفرى البطل يمشى من رقبته وقد حزم أمره على أن يجر أمه ويحرق نفسه من الكلبة الكبيرة التي عاشها عشر سنوات .. يجب أن يقول لها إن دلال مدبرة هناك وإن قبرها الصغير لا يجد من يفتح عليه بقية زهر في كل عيد ... (ص ٢٩٥)

والقسم الثاني من القصة أقصر من سابقه بكثير . يحكى فيه تبار الشعير لغير الأحداث الموضوعية موجزة وحسنة

لم ير أمه بين الوفاة في ظل الجبهة الكبيرة .. حاله لقط كانت هناك ... وفي حمرة انقضاء سألته السؤال الذي أتى خصيصا ليجيب عليه :

.. أين دلال ؟ ... (ص ٢٩٦)

ولا يجيب . ولكنه يسأله السؤال الذي لم يخطر بباله من قبل قط وهو .

.. ولكنك لم تقول لي أين أمي ؟ ... (ص ٢٩٦)

ولكن حاله لا يجيب . بل يعود سؤالا الأول .. أنسى بالصفحة بأكل ركبته وهذا كأنه يطلع عن نفسه إحسانا بالإهداء . رفع يده ومد اليه تجاه حائله

.. على هذه السلة لأني . فيها بعض الثوب الأحمر

ولم يستطع أن يكل . كانت نظرة لاجبة قد تسكنت من عيني لوردة العجوز . وبدأت شفتيها ترتجف . نظر وراء كتفها وأكمل بوجه

.. كانت فيه .. (ص ٢٩٦ ، ٢٩٧)

إن كلمة « كانت » العادية المتداولة كثيرا لعل في هذا الموضع من القصة حسنة غير عادية من المظاهر والقادرة على التأثير . ول رأى أن هذه الجملة الأخيرة لعل أخرى عظام ممكنة للقصة ، وأن كل ما جاء بعدها من شرح وتعليق وسؤال لا قيمة له بالمرة . بل لعله أضعف بناء القصة الحكم التباسك ..

مازنا في مرحلة اليأس والاضباع والاعمام المذلل التي عاشها الشعب الفلسطيني في الثاني . ولم تلج بعد في الأفق بارقة أمل . بل لعل الظلام ازداد كثافة بعد عدوان سنة ١٩٥٦ على مصر . والقصة مكتوبة سنة ١٩٥٨ ، وأحداثها تدور في العام نفسه ..

وإذا كان بناء القصة أكثر لصجا ونسكا من بناء القصة السابقة ، وبراكة الكاتب واضحة في استخدامه لأسلوب تبار الشعير ، ثم انتقل للأسلوب التراجيدي الموضوعي في القسم الثاني من القصة ، ول إعطاه ما يحويه السلة التي يحملها البطل حتى يرفق الأخير . يقوم « الثوب الأحمر » بدوره في استحضار ذكريات الوطن المضيع ، ول تقديم « الحلة » لنا في القسم الأول من القصة . فلا تاجبا بظهورها في القسم الثاني ، فإزالت القصة ، بالرغم من ذلك ، قصة تقليدية الشكل كعالمية القصص التي تصيب للمرحلة الأولى من حياة الكاتب الفنية ..

...

أما القصة الثالثة - « الأحمر والأخضر » - فخطتها إلى عالم مختلف تماما . فقد كتبت سنة ١٩٦٢ ، في مرحلة التجارب الشكلية التي عاشها الكاتب ، وعاصرت في الوقت نفسه بداية ظهور التفتيات الثورية الفلسطينية وأيامها بعض العمليات الميدانية المبددة ، كما كان جو السياسة العربية يشر بالفتور ، وبالقدرة على مناصرة القضية الفلسطينية .

القصة تدور في جو ضبابي ملهم بالإحالات والرموز ، ولها شاعرية مكثفة .

وأحداثها قليلة ، وهي عبارة من الحوار ، وتخرج بين أساليب السرد الموضوعي وتبار الشعير واستخدام شعير الخطاب .

وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام : التزل - جدول الدم - الموت كند .

في القسم الأول نل نطل القصة حيلة في « أيل » (مايو) .. وهو ... ماخذ إلى الزوج والولد وجنود اللحم والحب التي كانت دائما هناك في أيل وفي غير أيل ... (ص ٣٥٤)

واستخدام شهر أيل هنا ليس مجرد إشارة إلى التزوح الأول للشعب الفلسطيني عام ١٩٤٨ وإنشاء دولة صهيوية للفردا على أرضه ، ولكنه أيضا يستخدم لأرباب بالبحث والخبرة .. (١١)

وأثناء انبعاث الأطفال عليه ونزله ونشأيتها كالسيف أمامه حتى منعت المروية أمامه . وليل أن يموت . ول حالة بين اللحظة والنم استطاع أن يعرف على بعض تلك الأطفال . ولكن حنجرته كانت قد جرحته وسدتها الدماء فخرج . حتى أنت ؟ وفي لحظة تالية أنسى ذبيب الموت ... (ص ٣٥٥)

إذا سلمنا بأن هذا القتل هو الشعب الفلسطيني ، فإن حشرجه « حتى أنت ؟ » لا معنى لها سوى إدانة بعض الأنظمة العربية في جريمة القتل ..

وفي القسم الثاني من القصة يولد طفل صغير في المكان الذي سقط فوقه جين القتل .. « لعله العنان مثلا يلفظ الرحم المنزع ثورلد .. وإن في عين كل رجل - يفتل ظلا - يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت ... » (ص ٣٥٦)

وعلى القصة نصف بالتفصيل ملامح هذا الطفل الأسود الصغير حتى يكاد يتجسد أمامنا عموما حيا حريا . ولعلم أنه لم يموت ، كما يموت الأطفال الذين يرلدون في مثل ظروفه عادة ، لأن أحدا لم يلاحظ ولادته ، ولأنه غاص فور ولادته في الرمل الرطب عسقا . وانطلق ... إلى الأمام ، شاكيا بأظفاره طريقه الصغير ، كالنودة ، داخل تلك الرمال المراكمة حوائيه وفوقه دون توقف وهو نعب .. (ص ٣٥٨)

فلا يحد فيها شك في أن الكاتب يصف التفتيات الثورية السرية التي نشأت بصورة جنينة كتجربة طبيعية لاجلال فلسطين وتحريرها أهلها

وأكاد هذا الفهم حين نرى الكاتب يصفه بالخطاب - في القسم الثالث من القصة - بل هذا الحق لا يلا :

« كبرت أيا الأسود الصغير ! صار عمرك أربع عشرة سنة ... عن أي نهاية تبحث ؟ ... أنت صغير على التزل .. والأظفر العشرة مازالت مشرعة لامة كالأنصال ترتب بزوغه لصفحت بطلد الأسود جدول الدم

« أنت صغير على تزل أحداثك أيا المسح .

« يا حين أيلد القتل فوق ريج أيل ..

« أيا الذي يمشى تحت أكاسيس الأكام .. اكبر .. اكبر .. لماذا لا تكون ندا قبل أن تموت ؟

« مت .. مت .. لقد تزلت عرلك وأدبت عرلك دون أن تظني تلك اللحظة اليهذه المسقة في عرلك كالتنيل .. مت ! ماذا بل منك ؟ تقول الكثير ؟ نطقت ؟ التفتك شفتك عن أسنالك ؟ لقد تزلت من العرق ما يصنع ألف رجل كبير .. يا حدة الأصم ! أيا المسح . يا عبي الشهيد .. لا تمت قبل أن تكون ندا .. لا تمت .. » (ص ٣٦٥)

جدول الدم .. العرض .. إذابة التصللات .. الشفاء المظلة .. إنا نكاد نكون أمام وصف بيولوجي لمسيلة الخاص - للولد القليل هو الثورة الفلسطينية - والكاتب يكاد يقوم بدور المولد الذي يستعجيا وجماعها ، ويروجها أن تكبر وتنمو ويصبح ندا للأطفال التي قتلت أياها ، وترد الآن أن تقضى عيها ..

وبالرغم من قوة القصة - وشاعرية أسلوبها - وجمال خيالها - وأدوية مضمونها - فإنها تكاد تكون قريبة من قصص حسان كفتاني - نعم - هناك قصص أخرى استخدم فيها الأسطورة والخيال الجامح مثل «رسالة من مسعود» - و«العصر» - و«نصف العالم» وغيرها - ولكنه لم يصل في أي منها إلى مثل هذا الأسلوب الرمزي المكثف - ولعل ما صرفه عن مواصلة الكتابة في هذا الاتجاه - هو نفس السبب الذي ذكره في تعليقه على روايته «ما بقي لكم» - وهو حرصه على أن يصل أدبه إلى الجماهير العربية بصيغة مفهومة ومؤثرة - وما أظن أن قصة مثل «الأحمر والأخضر» يمكن أن يفهمها ويستوعب كل أبعادها إلا فئة ضئيلة من القراء المتخصصين

...

ومثل القصة الرابعة - «أم سعد تقول» : قصة عن عجمة - تفرق ! - مرحلة النضج الأخيرة في حياة «حسان» الفنية - حيث نراه يستخدم أساليب السرد التقليدية البسيطة - مع تفرق واضح في رسم معالم الشخصية الفلسطينية الشعبية - وإبراز الجوانب الثورية فيها - دون التماس أو خطافية - فالقصة تبدأ بصريفا بشخصية أم سعد - والمتحدث هو الراوي المجاهد - فالرغم من قرب من الشخصية وتماطله معها فهو يتركها لتفتح أمامنا - ويظل إلينا حديثا على لسانها - ولا يعلق عليه - بل يندنا لتعجب مضمونه الثوري وحداثا

فقد أولا كيف قدم الراوي شخصيته

«أم سعد - المرأة التي عاشت مع أهل في «الغيبية» سنوات لا يحصى العدد - والتي عاشت - بعد - في مجاهدات الفرق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفه - ما تزال تأتي لدارنا كل يوم ثلاثا : تنظر إلى الأشياء شامخة حتى يحلقها جحشا فيها - تنظر إلى ما تنظر لأبنا - تفتح أمام أذن قصة حبينا وقصة فرحها وقصة لعبنا - ولكنها أبدا لا تفكر

إنها سيدة في الأربعين - كما يبدو - قوية كما لا يستطيع الصخر : صبرها كما لا يطيق الصبر - تفتح أمام الأسبرج جثة ودعائها - تمشي صرخها عشرين مرات في الغيب والعمل كي تتزعزع قلوبنا الشظيفة - ولهم أولادها

أعرفها منذ سنوات - بشكل في مسيرة أبيها شيئا لا أخفى عنه - حين التقى باب البيت وفتح أنفاسها المفقورة في الداخل فخرج في رأسه رائحة المجاهدات بعباسها وصمودها المريق - يؤسها وأملها - تردد إلى لسان قصة المرأة التي علمتنا حتى الدوار سنة وراء سنة...» (ص : ٧٦٧ ، ٧٦٨)

إننا أمام نموذج إنسان متكامل متميز للامح - ولله مع ذلك كثير من خصائص الشعب الفلسطيني - وسنأكد هذا الإحساس مع تقدم القصة - في آخر ثلاثة جلدات فيه أم سعد أصبحت تدمرها أن سعد الضيق بالقدالين - وتبقى أن تكون حزينة أو غاضبة لذلك

«لا - قلت لماري هذا الصباح - أود لو عندى مائة عشرة - أنا مائة يا ابن عمي - اهزأ عصى في ذلك الحميم - كل مساء أقول يارب ! وها قد مرت عشرين سنة - وإذا لم يذهب سعد - فني سيذهب ؟» (ص : ٧٦٩)

كلام بسيط وحكيم وعميق - يقدم السبب الحقيقي لثورة - وهو «الغيب» والمطالة التي عاشها الشعب الفلسطيني عشرين عاما - وقت كتابة القصة - ومع أم سعد - لذلك لا تفرق ولا تذهب حين يتركها أبنا ويضيق بالقدالين - فهذا هو الطريق الوحيد للخلاص من «الغيب» الذي طالت معاناتنا له -

وبعد أن يقدمنا الراوي إلى أنهم سيحيطون أبنا وداشا - وما يكفيه من الطعام والدخان - نصارحه بأنها كانت تسمى لو كان قريبا لتعمل له كل يوم طعاما - وأنها تفكر جديا في زيارته - بل إنها تولا صغيرها لتجبت تعيش معه - ويطلق عبارتها البسيطة ذات المعنى العميق التي اتخذها الكاتب عنوانا للقصة : «... أتدري ؟ إن الأطفال ذل ! لو لم يكن لدى حسان الطفلان لكانت به

لكنك معه هناك - عيام ؟ عجمة عن عجمة تفرق ؟ تجتبت معهم - طيخت هم طعامهم - عندهم يحيى ولكن الأطفال ذل...» (ص : ٧٧٠ ، ٧٧٣)

إنه قلب الأم الحنون يريد أن يحصل عظامها لولدها - ولزفاته - ألا يعيشون معه ؟ إذن فكلمهم أبناؤها مثله - وهي تحس بظرونها السليمة الفرق بين العجمة التي تعيش فيها بجميع اللاجئين وما تعنيه من ذل ومهانة واستسلام - وبين العجمة التي تعيش فيها أبنا الآن بمسكن القديسين وما تعنيه من معاني الكرامة والثورة والثورة - قد لا تخلط اللسان القوي الذي يشرح لنا هذه المعاني بالتفصيل - ولكنها استطاعت مع ذلك أن تعبر عنها بإيجاز بلغ : «عجمة عن عجمة تفرق !»

ولكن الراوي يتصالحها بعدم زيارة أبنا لأنه أصبح رجلا ولم يعد بحاجة إلى رعاية أمه - فيلمح في حينها شيئا يفهمه العجمة بفسره بأنه رد فعل «تلك اللحظة المروعة التي تدمر فيها أم أنه صار بالوضع الاستثنائي عبا - إنها اطرحت في جهة ما كشيء استهلكه الاستعمال...» (ص : ٧٧٣) - وهي تفتت نصبة شديدة الصديق عبقة الإنسانية

لقد كانت أم سعد ترى أن الذهاب إلى رئيس أبنا فخره به - ولكن ما دام تدمرها - وهو الراوي نفسه - يتصالحها بالألا للذهب - فرحا استطاع هو أن يوصي به رئيسه - ويعد الراوي ليصادرها مرة أخرى بمنطقه العقلاني المنطوق : «... إن أحدا لا يستطيع أن يوصي بالقدالين... لأنك أنت تفصدين أن يعتبر رئيسه الأمر عيب لا يفرسه كالمطر - أما سعد نفسه - ورفاته - فيعتقدون أن أحسن توصية بهم هي أن يرسوا على القبر إلى الحرب

ومرة أخرى جلست هناك - ولكنها بدت قوية أكثر مما رأينا أبدا - ورأيت في عينيها وكلمها الحشنتين حيرة الأم وغرورها - وأخيرا قرأناها تقول ذلك - فتكن توصيتك به إلى رئيسه أن لا يذهب قل له - أم سعد تشتملك بأملك أن تحقق لسعد ما يريد - إنه شاب طيب - ونحن يريد شيئا لا يتحقق بصاب نحن كبر - بل له دعبلك - أن يحقق له ما يريد - يريد أن يذهب إلى الحرب ؟ ماذا لا يرسله ؟»

وهكذا - وبطرس لنطق الأموي البسيط استطاعت أن تخرج من المأزق النفسي الذي وضعها الراوي فيه - إنها بغيرة الأم تريد أن توصي بابنا - وأن تحافظ على حياته - ولكنها في الوقت نفسه تريد ألا تحبط رغبته في القتال - وما قامت هذه هي إرادته - فتتكن توصية الراوي لرئيس أبنا أن يرسله إلى الحرب

ونظر بأي لغة بسيطة ألفة استطاعت أن تعبر عن هذا المعنى العميق الذي لو التفتت به كل أم - لتحول كل الأبناء إلى قديسين

إن «أم سعد» التي نجح الكاتب في بداية القصة في أن يجعلها تجسيدا للشعب الفلسطيني كله - قد نجح في جانبها أن يحولها إلى رمز لثورته - وإن لم تكن تلك الأم الصغيرة الباسلة الثورة مجسدة - فهي الرحم الذي تنجب لها الرجال والقديسين - وهي التربة المغطاة التي لا تكف عن البذل والتضحية بلا حدود..

...

في هذه القصص الأربع إشارة سريعة إلى مرحلة ما قبل الخروج - فلوحة أطول عند الخروج - في القصة الأولى - مع علامة بمثابة لنقل - تصبح موضوعا أساسيا للقصة الثانية التي أملت بمودها بما قبل الخروج والخروج - ثم تأتي الثورة في القصة الثالثة فكرة مجردة وأبلا - فواقعا حيا معاشا في الرابعة - وهذه كلها الموضوعات الرئيسية الغالبة على قصص حسان كفتاني القصيرة

يظل بقس مهزوم في القصص الأولى والثانية - ومن وسط الظلمة والحرمة والانتحار يولد شيء جميل - في القصة الثالثة - كبرقعة الضوء العبيرة - كذلك الأسود الصغير الذي سقط من عين أبيه الشهيد - ويظل يسلل كأنه مودة تحت

الأرض بالزوم عوامل الموت والافتاء المحيطة به من كل جانب ، وفي خروج من
الخاص القوس الألم يخرج إلى الوجود وينمو ليصبح القرا مقارنا صلبا . وإن لم
نلق به في القصة الرابعة ، فقد عرفنا على الرغم من أن نجيح ، والقرية الصلبة التي
أنهت في شخصية «نم سعد» ..

ومن ناحية الشكل اجسادات والجمعة داخل الإطار التقليدي للقصة القصيرة
في القصص الأولى والثانية ، فمجرد جريدة لا تظهر من خصوص في الثالثة ، ثم
شكل في منتهى البساطة والمروية والشعبية في الرابعة وهي نفس المراحل الفنية
التي مر بها فن القصص لدى حسان كطاني بشكل عام .

إن الدراسة الموضوعية لهذه المجموعة الكبيرة من القصص القصيرة الناجمة
عن هذه صدى موجة كاتبا وأصالتها ، وإذا أضفنا إليها بقية الأعمال الفنية المعجزة
التي كتبها حسان ، وقد كررنا أنه المفضل قبل أن يتجاوز السادسة والثلاثين من عمره ،
التي مر بها من تصوير مدى الفسادة الفاضحة التي مر بها الأدب العربي بلقده في هذه
السن المبكرة

إن مثل هذه الموجة الأصيلة لا يمكن أن تظهر إلا في شعب عريق متحضر .
ولو لم يتجلب الشعب الفلسطيني سوى حسان كطاني وحده فكان ذلك دليلا أكيدا
على تحضر وعراقة

• هوامش

(٦) اعتدنا في تحديد هذه الأساليب على : أنوس وارين وديت وديت : «نظريا
الأدب» : ترجمة يحيى القين صبي ، مراجعة ، د . حسام الخطيب ، دمشق ،
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨١ -
٢٩٠ ، وكذلك «فن الرواية» لسورست موم في كتاب «الفن في عصر العلم وملاذات
أخرى» ، اختيار وترجمة : فؤاد فؤاد ، بغداد ، مطبوعات وزارة الإعلام ، ١٩٧٧ ،
ص ٢٦٩ - ٢٧٤

(٧) والطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص ٨٦ ، ٨٧

(٨) د . شكري محمد عواد : «القصة القصيرة في مصر» - دراسة في تاسيل في أدبي ، معهد
البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، ص ٣٧

(٩) والطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص ٢٠

(١٠) حسان كطاني - «البنية الروائية» ، ص ٨١

(١١) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص ٥١

(١) حسان كطاني : الآثار الكاملة - المجلد الثالث - القصص القصيرة ، لجنة تجميع حسان
كطاني ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، حزيران (يونيه) ١٩٧٣ ، ٨٨٢ ،
صفحة ، والإشارات إلى الصفحات التي ترد في علب الدراسة تشير دائما إلى هذا
المجلد ، ما لم يذكر غير ذلك

(٢) د . رضوان عاصور : «الطريق إلى الخيمة الأخرى» - دراسة في أعمال حسان كطاني ،
بيروت دار الأدب ، حزيران (يونيه) ١٩٧٧ ، ص ١٧ - ٢٤

(٣) المصدر السابق ، ص ١٩

(٤) د . أنس القاسم : «حسان كطاني - البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من طلال النضال
إلى البطل القوي» ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ ، ص ٢٤

(٥) أضفنا إلى البطل قصة «مصر حسان قسود» التي ذكرها الكاتب في «لغة» مطبوعة ،
البيروتية في يناير ١٩٦٦ ، ولم يضمنها مجلد آثاره الكاملة

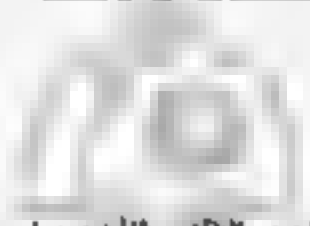


عَالَم

سَعْدُ مَكَارِي وَدَلَالَتُهُ

«كان الصمت يرقد تحت ظلال النخيل
البعيدة ، وليس في الليل الساجي غير أصوات
لججة السكون المطاير في نور القمر . وكانت
«الدلائل» تأهب لحصول المساء في ليلة النصف
من رمضان ، ول شيء من المرح الهادي بعد عشاء
الهار تخلف بضعة رجال في الميدان الصغير أمام
دوّار العمدة ليحتضروا حديثاً معادياً لاخبر فيه ، وإن
كان لاصح عنه .»

سعد مكاري ... الماء العكر



(١)

يظل العمل الأدبي - قوماً - في جدول مستعزبين المبدع والنالذ ، فالمبدع صاحب (رؤية) يشكّلها
من خلال عالم يصوره ، والنالذ صاحب (رأي) يوضح به معالم الرؤية التي صورها عالم الأديب . وهذا
الجدول بين الأدب والنالذ قد طرح بضع أسئلة مهمة ، يأتي في مقدمتها : متى ينتهي عمل الأديب ومتى يبدأ
عمل النالذ ؟ وكيف يستطيع النالذ أن يعيد تشكيل عالم تجربة أرائه الأديب على نحو ما ؟

إن الأديب حين يشرع في تشكيل تجربة أديبه فإنه يتخطى بداية من قضية الزرقة في واقع ، ويظل
الأديب مشغولاً بقضية إلى أن يشكّلها في (عالم) في خاص به .

وحين يتصدى النالذ للعمل الأدبي فإنه لايراجع فيه (مؤلفه) صريحاً ، بل يلتقي بعالم رمزي خاص ،
يخرج من خلاله الأديب موقفه المشكّل وأدواته المشكّلة . فالنالذ إذن بدأ من حيث انتهى الأديب لعمل
في النهاية إلى ما بدأ به .

والخلاصة من هذا (المدخل) سوف نحاول أن نوضح ملامح (عالم) سعد مكاري في القصة القصيرة
باعتباره واحداً من كتابها المختصين ، لتصل في النهاية إلى التعرف على (مؤلفه) ، والدلائل الخفية التي
يرسم بها عالمه القصصي .

أسهام سعد مكاري

أسلوباً يقرب من الفاضح أحياناً ، فضلاً عن أنه حفر في نفسه قناة عميقة للرواية
التيبة الخفية من هنا نجد في قصصه أحياناً عناية بالأنشيد الدينية ، والاكباس
من القرآن الكريم والحديث النبوي ، والعناية ببعض القصص الدينية الشيعي ،
التي يرددها بعض رجال الدين في القرية

وقد ظلت القرية عند سعد مكاري في معظم ماأبداع (العالم) الخليل لما يكتب
من قصص قصيرة أو روايات أو مسرحيات وحتى يتعد الكاتب عن القرية ويتعد
من المدينة (خفية) لأحداثه فإن الشخصيات في المدينة تكون من أصل ريفي
مثل بعض قصص مجموعتي «الزمن الوحد» و«مجمع الشياطين» على سبيل المثال

ولد سعد مكاري في سنة ١٩١٦ بقرية «الدلائل» مركز شين الكوم - محافظة
المنوفية ، وهي نفس قرية عبد الرحمن الشرقاوي الذي ولد بعده في القرية نفسها
مع بداية العقد الثالث من هذا القرن . وسوف نوضح فيما بعد أن هناك (تواصر
مشتركة) توحد بينهما في عالم القصة كما وجدت بينهما أسومة القرية المشتركة وزمالة
العصا الميكرو . وكان والده كاتباً يعمل مدرساً للغة العربية ، وكان يقضي جزءاً من
يومه في تعليم تلاميذ إحدى مدارس المعلمين ، اللغة العربية والدين ، وبقية اليوم
يقضيه مع أسرته في زراعة الأرض

وقد أثر هذا الوالد الفلاح ذو الثقافة التراثية تأثيراً عميقاً لدى في ابنه . فقد
ورث عنه حبّ الأرض والاعتماد بالفلاح ، كما أخذ عنه العناية باللغة العربية

ومن عجب أن ذلك الولد الأزهرى يرسل نداء - على غفلة الخصلة - إلى باريس لدراسة الطب ، ولكنه يخلق فيها ، ويحول دراسته إلى الآداب في السوربون . ويظل مقبلاً في باريس أربع سنوات تقريباً (١٩٣٦ - ١٩٤٠) ، ولكنه يعود قبل أن يحصل على ليسانس الآداب . هذه الفتاة التي قصها كاتبا في باريس - وفي كلية الآداب على وجه الخصوص - ساعدته على دراسة كثير من العلوم ذات الصلة الوثيقة بالأدب ، مثل علم الجبال ، وعلم النفس ، وميكولوجية الجنس ، والتعرف على أصول القصة والمسرح والموسيقى والفن التشكيل . وسوف يبدو أثر هذا كله بوضوح فيما يؤلف ويترجم بعد ذلك

عبد سعد مكاوى من باريس - كما عاد أستاذة توفيق الحكيم من قبل - لا يعمل شهادة دبلومة ، ومن ثم لم يكن أمامه سوى كتابة القصة والعمل بالصحافة . وقد بدأ ينشر قصصه الأولى في مجلة « آخر ساعة » منذ شهر سبتمبر سنة ١٩٤٥ (١) ، ولكنه مرهون ماعزى الإشراف على « الصفحة الأدبية » في جريدة « المصري » منذ سنة ١٩٤٧ تقريباً . وقد كانت تلك الجريدة حينذاك توضح الحركة الخفية المتطوّرة وتنفّثاً . وقد ظل يعمل في « المصري » إلى أن توقف مع إلقاء الأحزاب سنة ١٩٥٤ . ثم تولى الإشراف على الصفحة الأدبية في جريدة « الشعب » من ١٩٥٦ إلى سنة ١٩٥٩ . ثم عمل مترجماً على لجنة قراءة النصوص السينمائية في وزارة الثقافة في عهد يوسف السباعي ، إلى أن أُحيل إلى المعاش في سنة ١٩٧٦ . ولكن الشيء الذي لم يتوقف عنه سعد مكاوى هو التأليف والترجمة إلى اليوم

إن سعد مكاوى كاتب متعدد الجوانب ، فهو قصاص وروائي ومؤرخ ومترجم وكاتب مقال ، ولكن القصة القصيرة عند (أصحاب) مجال في ميدان إبداعه الممتنع ويحتل هذا التاج فيما يلي :-

أ - في القصة القصيرة : (٢)

- ١ - نساء من حرف
- ٢ - لهرة الجاذب
- ٣ - قدسية من باب الشعرية
- ٤ - طالب وأتباع
- ٥ - الزمن الموحّد
- ٦ - راحة من التوالت
- ٧ - أبواب الليل
- ٨ - الماء العكر
- ٩ - شهيرة وقصص أخرى
- ١٠ - جميع الضاحكين
- ١١ - الرقص على المنكب الأخضر
- ١٢ - القمر المشوي
- ١٣ - الحجر يملأ الحديقة
- ١٤ - مجموعة من الفترة العامة للكاتب

ب - الرواية -

- ١ - السائرون نياماً
- ٢ - الرجل والطريق
- ٣ - الكراجاج
- ٤ - لانسفى وحيدى
- ج - المسرحية :-

- ١ - الميت والحى
- ٢ - الأيام القصيرة

- ٣ - الحلم يدخل القرية
- ٤ - الحبة ... (تحت الطبع)
- ٥ - دراسات حول شخصيات عالمية :-

- ١ - رجل من طين
- ٢ - لو كان العالم ملكاً لنا
- هـ - كتب مترجمة :-

- ١ - يكتفوا شرف الله - جان أنوى
- ٢ - اللغة السينمائية - مارسيل مارتان .

وهناك كثير من المقالات المنتشرة للكاتب في الصحف التي عمل بها وهي المصري - الشعب - الجمهورية . ومن هذا كله يبدو إلى أي حد حاول سعد مكاوى أن يترى الحياة الأدبية والحركة الثقافية في مصر خلال الفترة من سنة ١٩٤٥ إلى اليوم ، ولكنه واحد من كوكبة طويّة عريضة لها عليها التمدد المعاصر .

(٣)

« الماء العكر » ... لماذا ؟

كتبنا أنقص هذه المجموعة في فترة حور مطاردة لسيا ، حيث نشر معظمها في صحيفة « المصري » فيما بين سنة ١٩٥٠ و ١٩٥٥ ، ونشرت في مجموعة سنة ١٩٥٦ . ولخص هذه المجموعة في جملتها تدور أحداثها في قرية « الدلائون » التي ولد فيها الكاتب . وهذه القصص - باستثناء قصة « صدمة مدهشة » - تدور في إطار شخصيات القرية للأوطان ، التي يمكن أن نقول وجود دليل لها عند تصوير أي قرية مصرية . وهذه الشخصيات تكاد تتكرر - بأسماء أخرى - ولكن بتقسيم للامح الإبتدائية والدلالات الفنية ، لا في أنقص الكاتب في نفس المجموعة فحسب ، بل في بعض أحواله الأخرى ، مثل رواية « الرجل والطريق » ومسرحية « الحلم يدخل القرية » . ومن ثم يمكننا أن نقول إن العالم الفني الذي تنبكه هذه المجموعة بعد « عناصر » فيها لغيره الأدبية في جملتها - إن جاز أن يكون في مجال اكتشاف تجربة الأديب المختار ما - وأيضاً فإن هذه المجموعة - بحكم عالمها الموحّد للتكامل - والتفكير عند صاحبها - تكاد تكون (رواية) تشكل من عدة مواقف أو مشاهد قصصية ، فالواقع الاجتماعي الذي تصوره مجموعة « الماء العكر » هو عالم قرية الدلائون على المسرى الرمزي . وشخصياته قد تظهر في قصة ويختل في أخرى ، تظل شخصيات مستمرة ، مثل « اليك » ، « الصدمة » ، « والتاجر » ، « المكروس » ، « وشيخ الجامع » ، « وحامد المسجدة » ، « الموظف الأزهرى » ، « والحلاق » ، « وشيخ أبو العهد - الجلوب » ، « الموظف الأندلسى » ، « والميراثى » ، « والفتاة الجميلة الطيبة » ، « والمرأة الفطيرة الباطلة » ، « وقاطع الطريق » . أو - كما يسميه الكاتب - « سح الجبل »

هذه التماذج البشرية وخيرها - كما سيوضح من التحليل النقدي للمجموعة - تكاد تمثل (عناصر عالم) التجربة الأدبية في جملتها عند سعد مكاوى . ولما اكتشف غامضاً حين نقول إن هذه السمة (طابع مميز) لكل ما يكتب مؤلفنا ، ولكنها في الوقت نفسه قد تكون سبباً لتوحيده في التكرار ، وما هو أخطر من التكرار ، وأعمى (محدودية) العلاقة الفنية والمقدرة الأدبية

ويؤكد عنصر (الوحدة) في هذه المجموعة أن المؤلف كان مصرّاً على ربطها بالقرية التي ولد فيها وشأ . وهو يذكر ذلك في المجموعة أكثر من مرة على نحو مباشر في الغالب ، وإن أحياناً تارة على نحو غير مباشر . فالقصة التي تحمل اسم المجموعة مثلاً ، قد ذكر فيها اسم القرية أكثر من مرة . وفي تقديم قصة « مظلومة » يذكر المؤلف من معالم هذه القرية عرشين وساقية أهلها ، ثم يعود في قصته « صدمة



معملة ، فذكر بحر شيب كذلك ، ويعد الطريق المثل عليه ، موضعاً أن بحر شيب هو ، أحد فروع النيل بطريق الملاحة القريبة من مدينة شيب الكوم ...^(١٧) هذا فضلاً عن أن إحدى قصص المجموعة تحمل عنوان «على بحر شيب».

وما يزيد الوصول إليه هو أن مجموعة «الاء المكر» مجموعة ذات عالم إنساني واحد ، وأنها ترتبطها بالزلف روابط أهد من روابط الفن ، على نحو يجعل لعلها الفني (خصوصية متميزة) .

إذا أضفنا إلى هذا أن المؤلف قد كتبها بعد أن نضج فيها واستوعبت لديه القدرة على الكتابة القصصية ، وبما جاز لنا أن نقرر أن هذه المجموعة (عامة) صالحة كدلالة على طبيعة المرحلة الفنية لدى المؤلف ، وعلى الساعات المخصصة للفن القصصية القصيرة عنده.

ولكن إذا جعل هذه المجموعة محور فواصلنا لود أن نشير إلى أن كل جاسوس ننشئ إليه من نتائج ، وما سوف نلحظه من قصصها أدبية لها (خاصة) بهذه المجموعة.

(٤)

العالم القصصى

إن مجموعة «الاء المكر» تصور علنا واحداً هو عالم قرية «الدلائون» . هذا العالم هو الأساس المطلق لعالم سعد مكاوى الأدبى . ولكن متووعة الشخصيات التى يركز عليها الكاتب فى هذا العالم ؟ وما طبيعة الصراع الإنسانى الذى يدور فيها ؟

أما نوعية (الشخصيات) التى يركز عليها سعد مكاوى فيمكن أن نقسمها إلى مجموعتين : تمثل المجموعة الأولى الشخصيات الخيرة المأزومة التى تتأصل من أجل حلها فى الحياة والوجود ، وتمثل المجموعة الثانية الشخصيات المادية التى تجسد الشر .

أ - المجموعة الأولى من الشخصيات :-

الشخصيات (الخيرة) التى تتأصل - فى قصص المجموعة كلها - شخصيات تمثل (أدلى) مستوى اجتماعى فى القرية ، من شهاب والمطربين وصغار الملائكة والموظفين والمعلمين والخلّالين والخفراء والفقّالين والفقهاء وعظام السجدة والعميديين والخزّارين والتجارين وصناع البزّاع والمتوسّين الإتراسيين وبعض مشايخ الطرق الصوفية واللاحدين ... وغيرهم

ومن الواضح أن الشخصيات المسحوقة اجتماعياً تحظى باهتمام كبير من كاتبنا ويؤكد هذا الاهتمام أنه يذكر بعضها بنفس الاسم والصفة فى أكثر من قصة . وقد يغير الاسم أحياناً وتبقى الصفة ، ولكن نأفل الشخصية هى هى . ويمكن أن نلخص أهم شخصيات هذه المجموعة فيما يلى ، مع بيان عدد القصص التى ذكر فيها كل منها .

الشخصية	اسم القصة التى ورد ذكره فيها	عدد المرات
موسى اليربوعى	الاء المكر	مرات
اخلاق	مصرع حبل الاء المكر (شعبان)	مرات
عبد العظيم البقال	على بحر شيب (حجازى)	مرات
المدرس الإتراسى	ابن أئمة عمر عويس الطنجى ابن أئمة (عبد الخوان أئندى) فى دول المصدة (عبد الخوان أئندى) قراريط وضوان (عبد الطرب أئندى) فضيحة الشيخ عمر (الشيخ عمر) الأجر والطرب (الشيخ عبد النعال)	خمس مرات
الأديب عظيم	الولد المخلو (حسن)	مرات
مشتاقى المظهر	على بحر شيب	مرة
الغلبه	الاء المكر	مرات
المصروف المظهر	الولد المخلو طريق القبور	مرة
شمال	على بحر شيب الاء المكر ابن أئمة قراريط وضوان المصدة سبح الليل	أربع مرات
المصدا	مظلومة	مرة
التجار	عمر عويس الطنجى	مرات
الفلّاح المصير	سبح الليل قراريط وضوان المصدة	مرة
المصيرة	الاء المكر ... (نعمه)	مرات
الفتاة المظفرة	على بحر شيب ... (حبيب)	مرات
الذى تزوج من شيخ من	الولد المخلو (طوبه) قراريط وضوان (أنصاف)	مرات

هذه هى أهم شخصيات المجموعة . التى تمثل عنصر الصراع والنضال من أجل حلها فى الحياة . يزداد القوى الشريرة التى تضطهدنا فى عالم القرية . ولعل (أهم ملاحظة) يمكن أن نجعلها بالنسبة لهذه المجموعة من الشخصيات هى أنها تمثل (أدلى مستوى اجتماعى) فى عالم القرية . ولاشك أن اهتمام الكاتب بهذه الشريحة الاجتماعية المسحوقة يؤكد حرصه على أن يكون صاحب (رؤية والفئة) حذرة بالتصير من هذه الشرائح المظلومة فى مجتمع القرية . إذ أهداف الأساس من القصة عند كاتبنا هو أن يعكس (صراع الفقراء) فى القرية ضد مستطهيم المليون يسرقون سهم الموت والحياة . وهذا ما جعل سيد الساج يصفه بحسن تيار سماه «الواقعية الانجليزية»^(١٨) والكاتب يؤكد هذا النوعى فى أكثر من قصة فى هذه المجموعة . ومن ذلك قوله على لسان «سبح الليل» : «لنا لآزبد أن أجوع فى هذا البلد ياشيخ البلد» . لقد كان تنازل العشاء قبل النوم أقصى أمالى طفولتى ، ولم أكن أملك شيئاً ، والأمانة والكرم فى مثل هذه الدنيا ليس لها كما تعلمت معنى إلا لموت جوعاً .. وأنا لاأفترق ولاأذهب .. أنا أأخذ حتى ... آخذ حتى لحظ

والجميع يسرقون ويسبون ياشيخ البلد . ويظأون لخيرهم بالنعال . ثم ينجر القوي والكبير ، ويضع فى الشبكة الضعيف والصغير ...^(١٩)

المجموعة الثانية من الشخصيات :-

وهي التي تمثل الشر وسلب حق الضعفاء في الحياة والوجود ، فتقف في احقاب الآخر من محور الصراع ويمكن أن نقسمها إلى ثلاث شرائح :-
الإقطاعيون وأتباعهم ممن يستغلون الفقراء ويسلبون حقوقهم . كالكاتب الإقطاعي .
والعمدة . وشيخ البلد . وشيخ الحضر . وناظر زراعة البك . وناظر المواشي
المغامرون الأجانب

ومثلهم الحاجة اليوناني خريسو . وابنته الماكدة القوي أوربيكا

وهذا النموذج موافق للنموذج السابق ولكنه - وإن كان لا يتكرر كثيراً في قصص سعد مكاوي - يشكل عنصراً آخر من عناصر الاستغلال لعالم القرية والمدنية . ويشي بأن المؤلف يصور القرية في الربع الأول من هذا القرن . أي أنه يستمد من ذكريات طفولته بالقرية عادة قصصه . ومن اللافت للنظر أن هذه المرحلة المبكرة نسبياً من تاريخ القرية المصرية هي الأكثر إلحاحاً على هيئة الكاتب . ومن هنا تبدو القرية - كما يصورها - غريبة على القارئ المعاصر اليوم .

رجل الدين المستغل

يصور الكاتب في كثير من قصصه شخصية رجل الدين المستغل . الذي يدور في سلوكه أقرب إلى الجهل بجوهر الدين وتعاليمه . وقد صور الكاتب شخصيته باسم « الشيخ هندأوى » خمس مرات في قصصه (الماء المكر - وابن أخته - وحبوبة الطيبة - الشيخ عمر - و - سبع الليل - و - قراريط وضوء الصلوة) وكذلك صور الكاتب نفس الشخصية تحت أسماء أخرى مثل : الشيخ يومى (في قصة « عصر عويس الذهبي ») . والشيخ عبد الفضيل (في قصة « مصرع حلال ») . وأقرب مما شخصته الشيخ عبد المتعال (في قصة « الأجر والثواب ») . ونظم هذه الشخصية من حيث (الوظيفة الاجتماعية) - بتدوينه في « كتاب الشيخ » المسجد . والكاتب حين يصور هذا النموذج - من حيث هو قوة ماثلة في عالم القرية - لا يعرض لما يحيط من فكر ديني . وإنما ينفذه لأنه يفضل وظيفة اجتماعية لا يقدرون سلوكه العمل فيها بالفكر الذي يردده . والقيم التي ينادي بها . ولكن تقابل الصورة المستغلة لرجل الدين صورة موجهة لرجل دين آخر . لا يعمل في خدمة السلطة في القرية . ولا يتنافس فعله مع سلوكه . كصورة (المتصوف) الحيلة أممية . كما غطها شخصية « أبو العهد النبوي » . الذي ورد ذكرها في قصة « علي عمر شبيب » . والتي صاغها الكاتب في رواية « الرجل والطريق » . هذه الصورة الموجهة تمثل النموذج المثالي ونقطة لرجل الدين

وقد ضحك الكاتب بأن النموذجين الذين يتأديهما - على لسان إحدى شخصياته - هما الإقطاعي ورجل الدين . ومن هنا وجدنا موسى البرادعي يقول في حوار له مع راوي القصة - ولعله المؤلف نفسه - « أنا ما أكون في الدنيا أذا صنف عبد الفضيل المناقي للصلاتي - التي يتأخر بالدين - وصنف جوده الأعياني فلأم العباد والمجبية إن الصنفين دول تلاقيهم بفهموا بعض كترين . ويساعدوا بعض كويس . ماتهمش ليه ! »^(٥)

هكذا يتحدد - من خلال العالم القصصي الذي يصوره الكاتب - محور الصراع والتنافس - أو عنصراً الخير والشر ... وهنا نصل إلى توضيح سؤال آخر سبق أن طرحناه من قبل .

(٥)

طبيعة الصراع في قصص المجموعة

وضح من خلال مجموعتي الشخصيات الخيرة والشريرة هذين صورها سعد مكاوي . أن عالمه القصصي يتطوّر على صراع مستمر بين الرغبة في الحياة . التي تقوم بها شخصيات (مسحوقة) من القرية . ولستلنى من رجال الإقطاع وعلماء

الدين . والصراع الذي يركز عليه المؤلف - بالنسبة الأولى - صراع اجتماعي في جوهره بين (القهر والقي) من أجل قمة العيش . ولذلك لا تبرز القضايا السياسية في هذه المجموعة . فالنهال عبد المستعمر . أو من أجل الحرية السياسية . هو أمر لا يخطر على بال شخصيات المجموعة ولقد نجد هناك صراعاً من أجل تحقيق الحب أحياناً . فوتركة القرية والتطلع إلى المدينة . أما السياسة فلا ذكر لها . لأن البحث عن قمة العيش . هو المحور الرئيسي في قصص هذه المجموعة حتى لو أدى إلى القتل ... كما فعل عبد الكريم في قصة « قراريط وضوء الصلوة » .

وكثير من قصص مجموعة « الماء المكر » - كما ذكرت - يصور صراع الشرقة القهورة في المجتمع ضد المستغلين لها . فأهل القرية مثلاً في القصة الأولى - التي تحمل اسم المجموعة - مجاهدون جميعاً . رجالاً وساء . من أجل الحصول على طعام . ومن عجب أن السلك الذي ذهبوا لاستعباده من بركة الإقطاعي كان يصحرك في ماء عكر . وهذا يعني أن أهل القرية كانوا لا يتألمون رزقهم في سهولة ويسر . ولقد كان الإقطاعي غالياً عن القرية . ولكن ناظر زراعتة كان حاضراً . وقد حاول أن يستعين ببعض المزارعين حتى يبعد أهل القرية عن بركة سيده . ولكنهم تخلفوا عنه . وهكذا انتصرت القرية وحصلت على رزقها من الماء المكر . الذي يعد (رمزاً) لما يعانيه أهل القرية في سبيل الحصول على القوت

ولكن هناك قصصاً أخرى في المجموعة لا تصور صراعاً . ولا تهدف إلى تصوير موقف في ذي دلالة . بل إنما نشر إزاءها أن المؤلف إنما يقدمها مجرد الرغبة في تسجيل أحداث ربما كانت ذات مغزى شخصي خاص به . لأنها تتصل بأحداث عاشها . أو بشخصيات عرفها . ويمثل هذا الجانب التسجيلي في المجموعة ثلث قصص هي : « مظلومة » - طريق القبور - الأجر والثواب - الولد الحظوة - على بحر شبيب - في قوار العدة - قراريط وضوء الصلوة - لصبيحة الشيخ عمر

وقد يصاغ الجانب التسجيلي مع الوظيفة الفنية في بعض القصص . سواء في هذه الثلاث أو في غيرها من قصص المجموعة وقد ترتب على هذا بعض الظواهر الفنية مثل

أ - الحفاوة الشديدة بالتفاصيل في أثناء القصص :

فالكاتب في أثناء تصويره قصصه يعم كثيراً بوصف تفاصيل الحدث وملامح الشخصية والمكان . إلى الحد الذي يحس فيه أحياناً أن الكاتب يشبه - في كتابته بكثير من الخريجات - فلان « الأربلسك » . ومن أمثلة ذلك هذا الجزء من قصة « ابن أخته » . التي يتراوح فيها التسجيل مع التصوير

« رام هارون - وتركة لوبه الحق الأورق - سقط فوق ركبته - والتفت في صبي مكبوت إلى صاحب الصبحة . التي قطعت حاجته الطبيعية - كان الشيخ هندأوى واقفاً - عند زكي الحداد - بجلبابه الواسع - وعنته الضخمة - وهو يلوح بخصاه - فبدأ هارون وظله الباهت على ثواب الأرض - في خدمة القروب - كما لو كان واقفاً سحياً - في زفة »^(٦)

ب - العناية بالتقرير وذكر معلومات زائدة عن الحاجة :

أفدت عناية الكاتب بتسجيل بعض أحداث لما شبه حقيقة إلى أن يذكر - أحياناً - بعض المعلومات الزائدة عن الحاجة في أثناء تصويره للحدث أو الشخصية . فلي قصة « مصرع حلال » - على سبيل المثال - يصف الكاتب بتفصيل ثل دروب قرية المحفورة في ذاكرته . كان يقول « أهبط من مبرة الأجرة العتيقة - نيام نقطة البوليس - القائمة بمحاربا للبيضاء - على السكة الزراعية - وأتخلف في ذلك المنحى الضيق - بين بيت العزيز أفندي - وبيت عبد الرحمن أفندي - وأتر بعد قليل يصفه الليوت المتواضعة التي تكثر الناحية الشرقية »^(٧) . فهذا الوصف المرتب التفصيل للمكان يرهق القصة . خصوصاً إذا كانت قصيرة

ج - المبالغة في تصوير الشخصية :

تظهر غناية سعد مكاوى بتصوير الصراع الاجتماعي في إطار علة القصص الذي يدور في القرية أو الأحياء الشعبية في المدينة . في حاسته النفسية المصورة . ومن ثم لشخصيته المعبودة عن هذه القضية . لذلك نجد أن شخصيات القصة عنده - من حيث الوعي بالواقع وبالقضية - تكاد تكون كلها في (مستوى فنى واحد) تقريباً إن شخصيات لصحة مترعة من طاح المجتمع - ومع ذلك فهي واحدة جداً - ومحاوية جداً وشخصيات سعد مكاوى نتيجة هذا الوعي اللفظ الذي يدير - أحياناً - أكبر من حيلها في الواقع إلى الحد الذي نحس فيه بعض المبالغة الشديدة . أو المداولة غير المقبولة بين الأصل والصورة . وبين الواقع والفن . فتلا - ذرية - الشابة الحميلة الفاترة الفلاح - حين تسلط مع شاب مثلاً . تبرز نفسها هذا السلوط . وتري أنها شهيدة وليست آفة . بل ترى أنها في شرعة الله امرأة عند وجل تزي . وورقة الزواج نفسها أكلوبة^(١) .

وقد تتجاوز المبالغة تصوير بعض الشخصيات إلى تصوير بعض الحقائق التي تتصل بعالم القرية وقيمها الاجتماعية . من ذلك أن يذكر الكاتب في قصته «قراريط رضوان» أن موت الإنسان لا يؤثر في أهل القرية كما يؤثر فيهم موت حيوان

«إن موت الأدمى ليس شيئاً . - لموت الوحيد الفاجع الذي لا يسيل إلى إصلاحه أو نسيانه هو موت الماشية»^(٢) .

...
(٦)

لغة السرد والحوار

عند التصدي للحديث عن أي نوع أدبي . نواجه بالضرورة عنصر اللغة وعندما يدور البحث حول لغة النص القصصى فإننا ندرك أن هذه اللغة القصصية سماتها الخاصة . وتقوم لغة سعد مكاوى على قدر من الثنائية والازدواج . حيث نجد مستويين لغويين

- ١ - مستوى شاعري فصيح في السرد
- ٢ - مستوى موهل في النامية في الحوار

لغة السرد :

لغة السرد القصصى عند كاتبة فصحة في جملتها . حيث يحافظ الكاتب على سلامة البناء وبلاغة الجملة . إلى الحد الذي يقترب من الشاعرية . والمفارقة الوحيد هو أن لغة السرد تفرم في الغالب على الإيجاز وتركيز الشئيين . في حين نيل لغة القصة بالضرورة إلى قدر من الإطناب والتمنية بالتفاصيل والحزبات . ولا تخطر اللغة عند سعد مكاوى من (اليفاع بحلقى فافراً من الموسيقى والتوازن الصوتي في التصير ومن أمثلة ذلك في المجموعة - وهو كثير جداً - هذا الجزء الشاعري الأداء من قصته «حظوظة» : «تركت السيرة في لاه وأشعلت سيجارة . ورفقت على ظهري . وهذا صمى عالم النجوم الأبدى أن يبنى ماأنا بحاجة إليه من سكين القلب . وكانت فرور من شجرة التوت القديمة التي كتفن منار الساقية . نجد خلال انظر الحيل . طاحه بما يفرج ليا من النشرة صفاء القبة المعجبة للمسرة عساير الكواكب للتلألؤ . ويهب وجود الصفد وحشرات الحقول . وسائر ماحل الأرض في نيات متاعلة . يرسلها طير مجهول الصفة . يثنى بوجوده في الفضاء العظيم . ومن الحب في مثل هذه اللحظة التوجدية أن ينافس المرص بالساعة والبقية . وأن يكون للمكان وجود . إفا هو دهر من الانسجام في الكون . والانسجام في وحدة الحياة للتدفقة من الأزل إلى الأبد . وتخلق النجوم وتسمى بلحظها لتتألق كأنها قلوب وعيون»^(٣)

ونجد أسلوب سعد مكاوى في جمته يلاغة العبارة طارة بالغة . ومن الألف في صورة البلاغة أنه يكثر توظيف أسلوب (الشبية) . الذي يستمد لوره من الأدب الشعبي . ومن أمثلة ذلك : - جميل كسيدنا يوسف . قوى كعنترة . جرى كيف ين شى زين . رأى من الدنيا يثولاد كل عجب . وحاش لي بلاد تكلم وحوشها . ويركب أهلها الأقبال والجراد الصلاق للمطهم (ص ٢١) - «ناح الكلاب التي كانت تلهو من بعيد في نور القمر كأنها لأرواح عطرة» (ص ١٠٩)

ويبقى للكاتب من أجل مزيد من العناية بأسلوب التصوير بعض آيات من القرآن الكريم . وبعض أبيات من الشعر مثل هذا البيت (ص ١٦٢) :

سقيت لي نأ كسعت تقصيل النفا
وعسعت وما أعسعت إلا النفس

والكاتب لا يوظف أسلوبه الشاعري في التصوير عن الحركة القصصية للشخصيات فحسب . بل يوظفه أيضاً في النص من الخواطر النفسية التي تخالج أعماق الشخصية . من ذلك وصفه النفسي لبطل قصته «قراريط رضوان» : «... ول في روح الفلاح لفرة على القرية . ولوا على إعطاء وكنم هي إحدى عواصم الحقيقة الجذير . ومن سجاها هذه الخاصة أن تفتح بجمود الفاح الموروث . ذلك لتزج من الدماء البسيط الفري . وبطد الانعكاسات النفسية . وجمود القيات . كان رضوان يشعر أن عهد الكرم يتظر موته في يقين . لكنه راج يصنع حياته الجديدة في جنود ودأب وتدمر . لادفع عواد اليانم في ذريته . وصادت القراريط الصعة للالة أفنة وسعة قراريط . وكل شيء صار جميلاً . إلا القبال القلية مع أنصاف . أنصاف التي ماإن دعت بيته حتى لوالت ولجت لادربا على تنكهم والاحظار والبطرة . وتأمّل مرة أخرى قوامها وكل شخصها الحسن الذي لم يرفق إلى البطرة عليه وإعصاه . إن الحياة معها عذاب لا ينهي»^(٤)

من هذا الجزء - على سبيل المثال - تصبح قدرة الكاتب على وصف الحركة للمادة والأفكار المعنوية والخواطر النفسية . في وحدة تعبيرية رهبة . تجمع بين كل هذه الأمور داخل إطار السرد . في أسلوب يجمع بين السلامة والبلاغة . وأرد أن اشيرها إلى أمرين جديرين بالملاحظة في أسلوب السرد عند سعد مكاوى هما

- ١ - اللغة في استخدام (حروف الجز) . فلك أن بعض علماء النحو أنفسهم يميز أن توب حروف الجز بعضها عن بعض . ولكن الكاتب يميل الأفعال تتعدى إلى المجرورات بالحرف الذي يعطى الدلالة المقصودة

- ٢ - اللغة والحساسية في استخدام (الصفة) . فلك لأن استخدام الصفة في الأسلوب إن لم يكن محار وحساسية يتغلب إلى عبء على الأسلوب . ولكن استخدام سعد مكاوى للصفة - على الرغم من أنه يستخدم أحياناً أكثر من صفة لموصوف واحد - يدل على وعى شديد بجبال العبارة وبلاغة الأسلوب

لغة الحوار :

السرد من حيث الحجم يعطى عن مساحة الحوار الذي يستعمله الكاتب بدرجة أقل . أما بالنسبة للحوار فقد لعن الكاتب إلى أنه يصور شخصيات ريفية . لذلك استخدم معها النامية بالمستوى الذي يدل على لغات مسوقة غير متصنة . مثل هذا الحوار الذي يدور بين عبد الصمد الأعمرش والصمد

- «خبره يا أعمرش .
- ضرت ياخضر الصمد .
- ضرت عبد العزيز أفندي الزاجل الطيب بأيديك نلى زى القاس دى ؟

١٠ - ضربة باسطرة العمدة

١١ - انت المجتنت يا ابن زنوبة

١٢ - هو اللي جنى .. هو المستول باسطرة العمدة .. حاجين ابي عبد الودود وجنى

معاه باسطرة العمدة

١٣ - اعزس (١٣)

عل هذا النحر كحاور الشخصيات كلها بهذا المعنى العامي من اللغة ، كما نجد الشخصيات في بعض النواحي لردد بعض الأغاني الشعبية ذات الصبغة العامة

أهل من السيف والقتل كسيرة تلوفا في
والسيف والقتل كسيرة تلوفا في

وهذه الأغنية - التي تبدو من صبغة المؤلف نفسه - فصبغة للمنى على الرغم من عابها

ونتهى من كل هذا إلى أن تلك سعد مكاوى القصص في السرد والحوار موزونة بشكل في جيد ومعبرة عن المواقف والشخصيات ، وكل ما يجعل بمصالح العالم القصص عنه . ولذلك يمكن الاستغناء التي تلك لقراء من سلامة الوعي بما يعقله النوع الأدبي من سمات ثنية ومصالح أنها

كلمة أخيرة :

نعمه قد وضع من خلال الدراسة السابقة مدى ما تتميز به المجموعة ، ولقاء المكر من لواء في ، إن هذه المجموعة بعد (حلقه) مهمة في تطور القصة القصيرة الواقعية في مصر ، وهي توضح أن سعد مكاوى هو الخطوة التي ساء بعد جابر يوسف إندريس وغيره . إن عالم القصة عند سعد مكاوى يتميز بنظم السيات الفنية هذا الكاتب ، التي يتكلم عن رؤية والمحة وأحدة قصص الصراع الاجتماعي في الحريف وهذا الوعي الفكري كان يرايه وهي في أصيل المطالبات فن القصة القصيرة ، كما

يؤكد أن الوعي بالواقع وبالفن فنية واحدة ، ووجهان لعملة واحدة . وسعد مكاوى يرسم شخصيات حاله بكل التعاطف والحب ، ويكمل الوعي والالتزام ، ويكمل حساسية الكاتب ورحلة الفنان . ومن هنا نسم القصة القصيرة عنه بقدر كبير من الطاعنة كل هذا سبه في تقديرى أن الكاتب يصور حالاً بالله ويحب ويتأمره .

هوامش	الهوامش
(١) سيد السج دليل القصة القصيرة المصرية طبع هذه الكتاب القاهرة - ١٩٧٢ - ص ٦٥	
(٢) التاريخ الثنية هنا هي تواريخ مترك كل مجموعة في الطبعة الأولى وقد سمعتا بالمؤلف نفسه والمصدر السابق ذكره	
(٣) ولقاء المكره - ص ١١٣	
(٤) سيد السج انجازات القصة القصيرة ط دار المعارف القاهرة - ١٩٧٨ - ص ٢٥٨	
(٥) ولقاء المكره قصة سبع الليل ص ١٠٩	
(٦) المصدر السابق ص ٩١	
(٧) ولقاء المكره - قصة ابن أبيه ، ص ٢٩	
(٨) ولقاء المكره - قصة مصرع حمار ، ص ٩١	
(٩) المصدر السابق ص ١١٢	
(١٠) المصدر السابق ص ١٨٣	
(١١) ولقاء المكره ص ٤٥	
(١٢) ولقاء المكره ص ١٨٩	
(١٣) ولقاء المكره - قصة في دور العسة ، ص ١١٦	
(١٤) ولقاء المكره - قصة حل غير شين ، ص ١٦٣	



عالم

محمد البساطي

محمد البساطي من القصاصين المصريين الذين بدأوا الكتابة - والنشر - منذ أوائل الستينات (أول قصة منشورة له عام ١٩٦٥) . مستطعين كما كان قد خلق - وقتذاك - لفظة القصة القصيرة العربية - من الاستفراغ كشكل في ذاته ، وما لأصل - كما من إنجازات فنية - بدأ لخلقها منذ طاهر لاثنين (في أوائل العشرينات) مروراً يحيى حلى . وانتهاء بأعمال يوسف إدريس الأولى

أصدر البساطي ثلاث مجموعات قصصية : أولاً «الكبار والصغار» عام ١٩٦٧ . وآخرها «أسلام رجال فصل الصيف» عام ١٩٧٥ . وبينهما مجموعته الثانية «حدثت من الطابق الثالث» عام ١٩٧٩ . كما أصدر ثلاث روايات لم تنوِّف عندنا في هذه القراءة التي تقتصر على القصة القصيرة

وتطرق مجموعات البساطي القصصية على عام خاص . يتميز بوحدة الأساسية التي تجعل غير مجموعاته الثلاث . قد تنوع عناصر هذا العالم . أو تنابر . وقد لهدف تفصيل أو تؤكد أخرى ولكن تظل الوحدات الأساسية - في هذا العالم - ثابتة دالة .

ومن الممكن اكتشاف هذه الوحدات الأساسية بأكثر من تناول أشهرها بقطع - القراءة الألفية التي تبيع هذه الوحدات - غير العناوين الزمى للمجموعات القصصية



- ١ -

ورغم أن قصص المجموعة - بهذا التصنيف الأخرى - تبيع تركيزها الأغلب لعالم «الصغار» - إلا أن هناك إشارات دالة إلى عالم كبير غامض ، يبدو علاقته متشابكة مبهمة . وبصورتها أشخاص حركة تأتي على المفهم . وأشخاص عالم «الصغار» يهتمون ببعض علاقات العالم الكبير في حدود ما يرتبط . من هذه العلاقات - هياتهم لرباطاً وصحياً - وماجس حنانهم . من هذه العلاقات - مساً مباشراً

وتبدو المراتب الاجتماعية - في عالم هذه المجموعة - محددة بصرامة . ومحسوبة بدقة . بصحرة الجميع - صغاراً وكباراً - وهم يظنون إزاء حدود . غير مولية . تحدد مراتبهم الاجتماعية . يكرتون هذه الحدود ويحطون بتخطيها في لحظة واحدة في «الصغار» . فاعمل هذه الحدود . يمارسون تفصيلهم اليومية . وتفرح - هذه التفصيل - في حالة صدام حل مع تفصيل الحياة المرسومة في النهاية لعنة . والتي تطلق عليهم من أيقون العالم الكبير

الحياة ، في العالم الصغير ، يبدو هادئة ساكنة ، إلى أن يقتحمها شخص ما ، من العالم الكبير غالباً ، يترك الأحداث في عالم الصغار ، ثم يهاجمهم ليعودون إلى هدوءهم وسكونهم . هذا المفهم الكبير - المجهول غالباً - يلوح كالخبر الذي يلقى على سطح النهر الساكن : الصوت للمحامي .. فالسوال والتأرجح وتقع . ثم السكون مرة أخرى .

يتوزع الإطار الأول لعالم مجموعة البساطي (الكبار والصغار) بين ثلاثة دوائر صغيرة : الريف . وادينية . وساحل البحر

دائرة الريف تستحضر من قصص هذه المجموعة - أربع عشرة قصة - على خمس قصص . وتستحضر دائرة المدينة على ست قصص . ودائرة الساحل على قصص

ولكن أغلب القصص - التي تسبق عابداً من الريف - لا تقتصر على علاقات الريف الخالص - إذ يتناول معظمها «أفندية» ومدوسين يعيشون في القرى والمحافظة نفسها بعدها . معكوسة . في قصص المدينة - حيث خلق بلاميذ ريفيين يدرسون في المدينة ، ومالكي عربات «كازو» تتحدد علاقتهم بالمدينة من خلال تفقيهم - بمراتبهم - بين شوارعها

وترتكز قصص هذه المجموعة - كما كانت دائرة عملها - على أشخاص يتمون إلى لطاعات اجتماعية بسيطة : موظفين صغار ومدوسين وصيادين و «حريجة» وصعاليك يتطلعون ما تلمسه «المالدة» و «المناسبات» من طعام مجاني . فبا هذا قصة واحدة تتناول - ضمن من تناول - شخصين يتميان لشرعة اجتماعية أكبر موظف يتاجر - بجانب وظيفته - في «المزادات» ، ومقاول بين المهارات ويملكها

في قصة «نزوة» - مثلاً - شخصية عامة، تروى القصة، فيتحرك كل من فيها - وعالمها - استعداداً للزيارة، يقيم السراشق الكبير، وتجهز منعة الخطابة، ويخرج التلاميذ في طابرين يشدون الأكتاف، ويذبح العجل السمين - ثم يجتمع الهدوء عندما يركب هذا الضيف - الذي لا تذكر لنا القصة شيئاً عنه - سيارته السوداء ويظهر المدينة إلى العالم «الطامس» الكبير الذي أتى منه، نفس الإقحاح، تقريباً، في قصة «طريق الخطبة»، إذ تسعد مدرسة القرية لزيارة «المفتشين» فتصلي صورة لخرطة أفريقيا بجانب السجدة، ويبدو كل من في المدرسة متنبهاً غلباً، ويفكر المدرس «حامد أفندي» : (لا أخرى ما هي الحكمة في تعيين المفتشين - ما في يمكن للمفتش أن يعمل سوى أن يخط شعبه ويرأسه ولا يدرى سوى الله ما يدور في رأسه...)

في عالم «الصغار» هذا، الذي يأخذ طابعاً بسيطاً وقاسياً في آن، نجد الأطفال يعملون تجارب أكبر من أعمارهم، يتحركون ببطء كاملة في كل الاتجاهات، يفتشون و«يصفرون» بأفواههم، يطلون بعيونهم المتفرجة، يتفحصون عالم الشباب والكهول والشيوخ بلا أدنى إحساس بالصلابة، يتفكرون - فسرورة أو لأخرى - دررهم بأنفسهم - هم - بالخصيص - أطفال تنحصر طورتهم على أعمارهم الصغيرة

«الوئس» - في قصة «الزفة» - يجهز قطع الخبز في جيوبه ويقتطع من مكان إلى مكان - يرذ على من يطلب منه «المفروض» نصف رغيف : «خلاص» - شطباً ! ... خلاص .. قلنا شطباً ! - ومثل «الوئس» نجد أطفالاً آخرين، أحدهم يذهب كل ما في «حذاء» الطعام ويهرب خارج البيت [قصة «كوكو»]، والثاني يجتال على بين المقاول وبنية تاجر الخرافات .. يبيع لها قرأً أبيس على أنه أرب - ثم يسلبه «لحمته» ويسلبها سلطانها اللحية [قصة «الكبر والصغار»]، والثالث يأخذ - كرشوة - قطع «شيكولاته» من الجود الإيجلير ويغنيها بين الأشجار ثم يطاردهم بالمجولة [قصة «البحث عن «صباح»»]

أطفال هذا العالم - وحدهم - لا يفرزون على تحويل الضغط الخارجي كواقع عيهم إلى «سلوة» معاكس، يفتش النظر عن مدى أصالة هذا السلوة أنا أبوههم وأمهاتهم - إن وجدوا وإن وجد - فيكتفون بالمقاومة وتحمل الضغط بأقصى قدر ممكن

وبعض أشخاص عالم الصغار يلاحظهم الإحساس بالقهر، يجربون على الدخول في تجارب غامضة، تشكلها علاقات عليا لا يفهمونها ولا يستطيعون أن يفهموها، تفاجئهم هذه التجارب المبهمة أنها كانوا «فيسافون» ويضربون بلا مبرر واضح فهم يتساءلون «السلامون»، عندما يقطع عليه الطريق الزراعي شخصان قربان غامضان

[«أروح لى؟ أنا موش فاهم ! إنت ! إنت ! عاوزين إيه ؟ »] - قصة «مشوار قصير»]

القهر - من ناحية - مفاجئ غامض - ليس لمة توقع يمكن أن ينفذ فجائته - وليس لمة إجابات تريح عنه همومه، والقهر - من ناحية ثانية - يأتي بلا أسباب، فيحتج «العرجي» - في المدينة - بجانب أحد الأنفاق - احتجاجات بالسة («تصبرى ليه؟ إنت بتصبرى ليه؟ أنا عملت لك إيه ؟ ») - قصة «الرجل والحمار»]

على مستوى انصباع أشخاص عالم «الصغار» القهر وعلى مستوى عردهم عليه، نجد بعض هؤلاء الأشخاص يعملون - سلقاً - قدر مقاومة ويتركون حجم القهر وقرته - يعرضون «التجربة» وهم موقوفون بحسارهم القليلة - يناصرون انه عاكلاً ويواجهون مصيراً مؤلماً «السلامون» يقاد إلى مكان معروف حيث لا يجدونه الاستجداد - و«العرجي» يندفع - أو يندفع - بعزته إلى أعماق الحق المظلم

ومن هؤلاء «الصغار» من يجد «الخلاص» في الهروب من مواجهة علاقات «المقام المفروض» فيركب «الشراوى» القوية [في قصة «الولود والبعوضة»] -

حيث سقوطه لصوم «المجول» وحيث تعامل كطبيب ضعيف، يرحل إلى جزيرة معزولة - ولكن - بهذا الفعل الاختياري - يصبح إزاماً عليه أن يقطع طريق عبدة التاريخ الإنسان من جديد : أن يكون - هو وامرأته - شبيهين بأدم وحواء، ليكون الطبيب والمدرس والزارع والصانع - الخ - وتتش أول محاولة له أن يؤثّر لفرقه - إذ يموت الوليد - ليندفع نول عن لاختباره

وهناك من يتجاوز مستوى «الانصباع» ومستوى «الهروب» إلى مستوى «التقرد» - إن «راهر» - في قصة «دكان الطيبة» - يحمده على القهر الأبرى - الذي يبدو - في القصة - غير معزول - يرحل عن المنزل - لكنه يعود بما اكتسب من خبرات - عندما يعلم باحتضار أبيه لتسلم مسئوليات البيت

الانصباع أو الهروب أو التقرد رهود أفعال تالية للحظات الإحساس بالقهر - أما ما قبل هذه اللحظات - فلاشيء سوى الاطعنان الداخلي والأميات البسيطة (الحكاية نفس جورة وستونش طول) [قصة «لثلاث درجات»] و (نفسى آكل مرة لطيفة ما بطى لوجسى) [قصة «الزفة»]

ولما كانت مصادر البساطة في هذا العالم - فإن أشخاصه يمارسوها بطفالية وعطوية - إذ إهم لا يرون - من العالم القسح - إلا حدوداً قريبة يمارسون حياتهم براءة «طفلية» كاملة - وكلياً ما يجد هؤلاء الأشخاص يتفكرون اللحظات - القادرة - لفاحة التعبير عما بداخلهم من براءة

والبناء القصصى لهذا العالم رذ فعل بسيط ومباشر لعلاقته القصة يبدأ - غالباً - عندما يتحرك سطح الحياة الساكن بفعل مؤثر خارجي - يأتي - غالباً - من خارج العالم البسيط وسرعان ما يحن فيستجيب السكون - الظاهري - مرة أخرى

وكل ما في عالم السكون الظاهري يبدو عندنا في عجيبة واحدة عناصرها صغار البشر - والحيوان - والأشياء - وكأنه الحنين القديم لوحدة الكائنات

ولا يغفل عن هذا العالم من المفارقة والسخرية - وتبدو المفارقة نوعاً من تأكيد ما في العالم من تضاد (الملاحظة التي يتأس فيها «حامد أفندي» من انظار المفتش - ويشرح في النوم على كرسية داخل الفصل الدراسي - هي نفسها التي يدخل فيها المفتش للفصل - [قصة «طريق الخطبة»] وتقوم السخرية في كثير من المواضع - بدور مثابة - فتكسر التضاد القائم في هذا العالم عبر الأشخاص والأحجام والأشكال والمظاهر .. بين «كبيرو» «صغير» - بين عجوز وطفل - بين «أفندي» وغير أفندي :

- (إنت يا أفندي .. إعملت إيه ؟

- السلامون

- شغلتك إيه ؟

- مدرسى

- أفندي ؟

- مدرسى

صاح القصير في غضب

- أفندي ؟

- أيوه - أفندي

- (السلامون أفندي !) - [قصة «مشوار قصير»]

ولكن السخرية - في مواضع أخرى - يقتصر دورها على وظيفة «إنعاشية» - إن صح التعبير - فتبدو كما لو كانت إمكانية تجعل الحياة القاسية أمراً يمكن - يمكن - فيه - اكتشاف ما يضيحت - وعندما يفتح الحمار له - وقد سقط على الإسفلت ووضع صاحبه العرجي في عازق دى شقى - السقوط - وتعطيل المروء - يقول أحد «المخرجين» - («هه كاد بيتأرب») [قصة «الرجل والحمار»]

وتبدو أبعاد هذا العالم امتداداً لأبعاد قديمة - تضرب جذورها في أعماق الماضي - وفي هذه المجموعة - أريج عشرة قصة - نجد الحملة الأولى في ثلاث

عشرة قصة منها قد انتهت فعلا ماضيا - إن لم تبدأ به

إن معظم هذه القصص تبدأ بلحظة ماضية بعيدة - تتحرك وتتم في اتجاه الحاضر ، ثم تتوقف - فجأة وبشكل صارم - قبل أن تبلغ هذا الحاضر ثم تخلص دائم . في هذا العالم - من الزمن القائم - وحة إشارات دائمة لشيء ما في زمن موغل في الماضي - كان وانقطع في بعض الأحيان ، أو كان ولا يزال في أغلبي

كثيرا ما تلج علينا الفئريخ القديمة - تطل محنة في شيء ما .. حيرت لم يكتمل بناؤها - أبهى أصعبا - ذات وقت - في تشيدها - ونسب أو لآخر كفرا عن إكمالها - أسماء محذرة على جدران أشجار شائكة - قنوت كان البعض - في طفولة قديمة منسية - يصادون بها السمك .. الخ

للماضي سطوة واضحة على هذا العالم - بطو صوته بحيث يكاد يجل ما هو كائن وما سوف يكون . الماضي - وهم مروه المغل - مازالت أصداؤه تتردد - وما زال كائنات متوهجا داخل أشخاص كثيرين وثبت هؤلاء الأشخاص به بلوح محاولة واضحة لرؤس حاضرم ولم

نلتقي - هنا - بالأم التي لرؤس التسليم بموت لها - التي مات بالفعل - [قصة « حجرة المحرم »] - وملتقى بالممثل صغير الشأن الذي يهرب - بالخمر - من (منه الحاضر - يتمدد غالبا - آخر الليل - في الفراغ بين السرير والحائط [قصة « الممثل »]

رصد هذا العالم - البسيط - المروغل في الماضي - يستعير من الحكايات الشعبية أزسما الغائبة - ويهل من « الاعتبار » لأطر خارجية بسيطة بعض ما فيها إلماع ومادج - ويتكئ - في بعض الأحيان - على إرث لني - فنجد إلماع « مفضل » في القصة القصيرة العالمية مثل « تشيكوف » وفي القصة القصيرة العربية مثل « طاهر لاثير »

من الإرث العالمي لنسج - على سبيل المثال - ولما بالتصوير كالممثل لتفاصيل خارجية لم تحدث بعد - بل ربما لن تحدث أبدا - لبعض الأشخاص الذين يكونون إلى قداسة الماضي يحاولون أن يرسموا الجاهأ ذاتها وحيدا لا مبال - يتخلون ما سيحدث وكأنهم عاشوه أو يعيشونه في الزمن القائم - بما فيه من إشارات وأحداث وأسئلة وودود - هو نوع من إصفاء الماضي على المستقبل - وهنا يشاهد « حامد أفندي » [في قصة « طريق الحطة »] مع « موظف » تشيكوف ومع « حوزيه » على السواء (يحاول « حامد أفندي » اللحاق بالفتش بعدما ساء إليه - وبطل - طول الطريق - يرسم بأسبقته للفتش من اعتذرات .. وما سيقوم به للفتش من اعتراضات وأسئلة .. وما سيقوم به هو من وودود - الخ)

ومن الإرث القوي العربي نجد - من ناحية - استعادة كلمة لما كان قد خيم - في الخمسينيات - من اجابات - حول اختيار القادج الجديد - حول فكرة « البطل الإيجابي » - فأنشأنا العام القوي - هنا - أشخاص بسطاء عاديون كما نجد - من ناحية أخرى - اعتادا على مألوس - في نهاية الخمسينيات - من نتائج متفجرة استخدام العاصبة كلفة للحوار - كمثل - كما كمثل القصص - كل الإمكانات اللازمة لكي تصبح لغة فنية

٢ -

لشمل المجموعة الثانية محمد البساطي - (حديث من الطابق الثالث) - ثلاث عشرة قصة - تتوزع دولر مع قصصها بين الريف والمدينة ولداخل علاقتها في مكان واحد - أما القصص الست الأخرى فلها منى مختلف - إذ تنسج هذه القصص « مركب الخرد » - و « قصة رجل ميت » و « مغامرات حمزة » و « حكايات لرجل فوق السطح » - و « الحنارة » - و « فرقة الركائب غير الممتعة » - إلى عوالم مختلفة - يصعب تحديدها - ويصعب - من ثم - إدراجها - بشكل نهائى وهائى - في إطار خارجى معين

في هذه القصص الست نجد رصداً داخليا لمسكرو تنوير - أو حارة غامضة بها بركة يستحم فيها الأطفال - أو مكاتب موظفين غريبة المعالم (محظور كالفكاوى - إن صح التعبير) - أو غفقا معرولاً - أو يكاد يكون - من العالم الخارجى - ويتوزع القصص - في هذه القصص - جزءا عما كان ينبغي به اختيار العوالم الخارجية النسبة من تفاصيل متنوعة - ويرتد إلى ما يدور في عالمه من مشاعر وسأولات داخلية .

ويتنق القصص على تقسيمه القديم للعالم « كبار » و « صغار » - ولكن مختلف صيغة التناول - هنا - عبا في التناول القديم - إذ لم يعد « الكبار » أشخاصا عهودى يتحركون تحركا متشوبا بالدموع - وإنما يقترب القصص - بدرجتها - من عالمهم - ليروى عنهم - إلى حد - ما لأزعمهم من إجماع في عالم المجموعة الأولى وفي إطار التناول الجديد نلاحظ أن الراوى في القصة الأولى من هذه المجموعة [قصة « غنى »] هو مالك قطعة من الأرض - بها « الآخر » المصن هو « الصخيرة » الذي يى « غنى » على هذه الأرض أثناء غياب المالك

ورغم ما في هذا التناول من طرح مختلف نوعا ما - فدارت الحدود قائمة - بين « الصغار » و « الكبار » - بين « الأفندي » وغير « الأفندي » - بين الأطفال وسواهم - الخ - في قصة « الحنارة » نجد من ينسج إلى أفناع صغير من بسطة ما - يحمل مع من يقومون بتجهيز مراسم الاحتفالات لاستقبال الزارين الكبار عندما يأتون لزيارة البلدة - وهو - إذ يموت - يرصد لمجرة مؤبه - ويرصد - ث الوقت نفسه - لقاء « الكبار » بمثلين في وعوز كبيرة (متوازية في تناسق غريب)

وفي عالم هذه المجموعة نجد امتدادا شبة حرق - للطفولة التي تلفت خارج دائرة « الانصباغ » - فأخذ الأطفال - على سبيل المثال - يحاول - دون جدوى - أن يكون مؤقبا في حضرة عنه : (لا أعرف لماذا يصر هو وغيره من الناس على أن أملاقي بطير منذ وفاة أبي - وأما تزداد شراسة وحدة) [قصة « ألام وأنا »]

جانب هذا الامتداد لقرء الطفولة - إلى حد الشراسة ها - نعتز على راويه أخرى للطفولة - أو شكلا آخر من أشكالها - إنها طفولة « المعجزة » - إن صح التعبير

صاحب السطر المعجور بصدد المخططات لينظر متلصعا مبهورا - للقصص الأطفال وانهارهم - من خلال لترات مفوحة في الفش سرادق الأعراس - وهو (كلما مر بقناة اندفع نحوها وضرب مياهاها بقدمه - ثم يقف ليرقب الوداد المنطاب صاحبكا) [قصة « المهرج »]

عنة الأشخاص يكبرون - هنا - على المستوى الزمني - ولكن ليل الطفولة القائمة في داخلهم ثابتة عند نقطة رمية لا تتجاوزها - مسترة أو مغلقة - فإذا كان المعجور صاحب السطر يمثل وجد الطفولة المستر - فإن « يسوى » - الذي ينسج جسديا ويص داخليا متبعا إلى الطفولة - يمثل وجهها المظلم فيبدو له حياة الآخرين - بكل الترانما وحداثتها - لعبة مبلبة - يدخلها رغبة منه في كسر القيود ومحاولة خاضعة للاستمتاع بهذا الكسر - يدير غيط الآخرين فيطارودوه - عذبة بالغى - عبر الترع والمصارف والمخدرات - فيما يستمتع - هو - وحلى هذه المطاردة [قصة « لمد المطاردة »]

الطفولة - هنا - نوع من التثبث بأخلاقيات منسية ظاهريا ولكن ككامة متوهجة بالداخل - وهي - إذ توهج - تقابل مع نفسها - وبذلك يلقى كثيرا بإشارات للمرة الولادة والموت - فتقابل - في عالم المجموعة - حركة الأطفال القادمين للحياة مع أولئك الذين يهاذرونها - أطفال عديمون - هنا - يتحركون ويبتعدون فجأة .. وعادة بلا سبب - وبالمقابل عتصر المعجور إلى كانب (متوعلهم - تستقبلهم في مدخل البيت - وتربل العين اللاصق باجاده القارية) - وكأنا كانت يباركهم بطريقها الخاصة (قصة « حكايات رجل فوق السطح »)

ربما تكون الطقوس في هذا العالم - نشأتنا للبراعة - وربما تكون مواجهة سطوة المواصفات الطروقة سلفاً - ولكنها - على أية حال - من جانب من جوانبها - تمثل رهناءً - معاً أو مستراً - تظهر معن أو مستر

يتخلل القهر - في عالم هذه المجموعة - عن صيته القينة الواضحة في عالم المجموعة الأولى - إذ يساق بإشارات خاطئة - دون توقف لرصد أيماده - والثالث - (الانصباع - للقهر - وهروب عنه - والفرود عليه) - الواضح في العالم القديم نُبِئت فيه هنا علاقات - الانصباع - و - الفرود - لتبرز علاقات - الهروب - برورا لاياً

الهروب - هنا - هروب داخل - يمثل - أغلب الأحيان - في استسلام الأشخاص لفكرة زمنية ما - إهم يطعنون إلى خلاص - يرتبط بوجود متخلص أو قديم ما - هذا المتخلص أو القديس لا يستمد لئامته من مصادر خارجية بقدر ما يستمدّها من حلم الأشخاص المتداخل بها - ولكن سرعان ما تلتطمح الحقيقة الداخلية والخارجية - فتنتفي عن القديس صفة القداسة - ويصبح الاكتشاف نقباً للحلم وللاطمئنان - وحريةً للفرجة الداخلية الباردة - [قصة - حكايات لرجل فوق السطح -]

ولربط - الفرجة - على العالم الخارجي - لأول مرة تجربة الباطن - بشكل من أشكال - الاضطراب - في قصة - اجساماً المنيعة الرمادية - يمتد الزاوي بلا حواس - عاجزاً عن إكمال شيء - وعاجزاً عن التواصل مع أحد - يمنع الخطابات الغرامية التي لرسنها له جزيره المنيعة الصغيرة - ويرى بها - شيئاً يتوقفه زكها الأروى وعطشها المنطق - في أحد الأفراج - يصحح في شوارع المدينة (الرمادية) - يفتد اهتمامه بمشاهدته فلم ما عند متصهله - ويظل مجسده في حوض إحدى المرمسات - برصد اجسامه - أو عدم اجسامه - بشفطها الزجج بين يده في الوطن والزعماء والبيكروفرات على الشرفات والطوايز - للندوب والمخاطات والفتش - الذي يراه - بجلاء الأفواه -

إن الفرجة الداخلية اللامبالية ودأخل لا تكسر خارجي ما - شيء ما قد تعظم - كان مرلفاً - أو يمتد - فهو - وكان مباسكا فانهل فرخل [في قصة - موكب اخرون] - يهاوى بعد أن كان - في الزمن القديم - كاسيل - بصمت بعد أن كانت صمكته كطلقة المدح -

ويبقى الانكسار - الداخل الخارجي معاً - إلى موت طاسج - هذا الموت برصد - بدوره - رصداً حياً - فيقول أحد الأشخاص عن تجربة موكب الخارجين (صوت ما أيقظني من النوم كان هناك رجل يقف باب الخيرة قال بصوت خافت (الخاترة سبلاً) - [قصة - الخاترة -])

قد تبدأ - بعد الموت الداخل الخارج - وبعد رصده حياً من خارجه - دورة الأسئلة - في محاولة حامية النفس أو استجواب الآخرين - وفي محاولة فهم ما حدث وكيف ولماذا؟ ولكنها أسئلة تظل - في عالم المجموعة - مغلقة في الفراغ بلا إجابة - لذلك يتكرر تأكيد جديد على - صوس - قديم - كان - عند عالم المجموعة الأولى - يطر لها كل التي تبدو متصبة قوية - فتجد الإشارات - نفسها - تقريباً - إلى الشقاق القائم بين الرومي المعاش والداخل المتخلى عن الفسق المظلم (دلالة المظهر والنصير اليهم في عالم الباطن) تواجهها جنة تليث للخطاة بأوراق الصحف - وتواجهها - في الوقت نفسه - الصورة القوية المعلقة لطفل جميل يتسم البساطة قاته في كل الاتجاهات - [قصة - قصة رجل ميت -]

وتتغير - إلى حيث - صفة الزمن المستحقة لرصد هذا العالم حياً في العالم القديم - وفي قصص هذه المجموعة (ثلاث عشرة قصة) يجد قصة واحدة تتحد على الحكى للمضارع (المهم وأنا) - وتعتبر يسيطر عليها الوصف الماهر مبررة شبه كاملة - (المهرج - - وقصة رجل ميت) - أما القصص الثمسة الأخرى فتسمى - كما كان الأمر في قصص المجموعة الأولى - إلى الماضي المتخلص

وإذا كانت قصص المجموعة السابقة تبدأ بالماضي الذي يتعثره - أياً - في اتجاه لحظة حاضرة - فإن قصص هذه المجموعة تبدأ بالماضي الذي يحس ويخيب في ماض آخر أكثر غيابةً - ونلاحظ - في قصص هذه المجموعة - كثرة استخدام التقنية القائمة على - المسرح الزم - - ولكنها ترتبط - في هذه المجموعة - بمحاولة استكشاف الإحساس القائم بالزمن الأني القائم -

وإذا كان لشخص عالم المجموعة الأولى يشعرون بالزمن القائم بوصفه وطأة تظن بشكل من أشكال - المحمود واليات - فإن أشخاص هذه المجموعة يشعرون طراً على الزمن القائم من - حرائك وتغير -

ولا يكف لشخص هذا العالم عن - الترحم - على زمن قديم مسمى - أو عن مضاعفاته زمن حاضر - لقد انقطع ما يربط الزمن واحد ما كان يطمس الزمن القديم من حركة - كما أن (الشيء لم يجد كما كان - أصبح لا يأتي بالزمن والأحاسيس) [قصة - حكايات لرجل فوق السطح -]

إن هذا العالم يرتبط بشكل من أشكال - العجود - من ناحية - ويتنمج عضواً بعلاقات لغوية مبرقة - من ناحية أخرى - في أغلب قصص المجموعة يجد الأشخاص متراحين - معظمهم بلا - أسماء - أو ملامح فردية خاصة - يقتصر تقديرهم على مجرد صفات : (السائق - الحاجّة - الرجل - المهرج - العجود - العم - الشاويش - السائق - الطفل - الطويل - الضابط - الخ) -

وفي أغلب القصص نرى اللغة جزءاً أساسياً من العالم - علاقتها بجسد ما بحرية من خرقه والاضراب ورمادية وتساؤل - وتبعد علاقات اللغة عن الأسطوار وكثيراً ما تلاحق - في الحوار الداخلي بوجه خاص - الانطلاقات بين الأرملة المنيعة - وتقاطع الصبح الخيرة والاستهامة والضيال والصفات - ليجسد الجسد شيئاً بدوياً - غير مكتمل - متعطلة : (كان والمطار شموخ - ونراعه لمدة والأهواء شاحبة - والمسيرة - ماذا يمكن أن يكون؟ - ألب هناك - أجب - من يستطع ؟) [قصة - اجساماً المنيعة الرمادية -]

في هذا النص - الفصل - يتصادم (الشموخ) و (استداد المزارع) مع (الأهواء الشاحبة) - وتتخلص الكائنات المرئية القابعة الخالدة المنقوشة على الرخام مع تلك الخاتلة المرسومة على سيرة ظفر من الذاكرة القديمة - كما تتابع الأزمنة التي يلقى بعضها بعضاً - إلى هذا التزيق المتعمد لأوصال اللغة - وهذا الطرح المتلاحق لأسئلة لا تنتظر - إلى لا توقع - إجابات لها - ليس إلا محاولة - بمنطق اللغة الخيرة دياً - لاعتزال عالم مخزق - داخلي وخارجي معاً -

- ٣ -

المجموعة الأخيرة للبسط - أحلام رجال قصار العمر - أقل مجموعاته من حيث عدد القصص (سبع قصص) - تشترك في الرها - من حيث الإطار العام - مع المجموعة السابقة في التفرع بين الريف والمدينة والساحل

ويظهر العالم المطلق الذي بنا من خلال المجموعة السابقة - ومعد - بوضوح - خلال هذه المجموعة - فتتخلل محاصرين داخل حجرة مغلقة في بيت مرعول [قصة - بيت إيت] - أو في غرفة تحيط بمبة العالم [قصة - الوشم] - أو في زنزلة بسجن ما [قصة - الخروج] - ويظل علينا العالم الخارجي المفتح - أو لظل عليه - من خلال إشارات خاطئة له - أو استرجاع صريح لبعض ملامحه

والاهتمام القديم برصد الحدود الاجتماعية - وبالوقوف عند وطأة القهر - بتراجعا للتفاوتة - على أشخاص عالم الصغار - ذلك الاهتمام الذي تقلص - شيئاً ما - في المجموعة الثانية - يبدأ في التقلص بقدر أكبر في هذه المجموعة - مضيقاً الحال لثنتين جديدتين من أبعاد الرطاة - فينثر عالم هذه المجموعة برطاة الأثر العالي - ووطأة التقاليد للزود التي تتم المحافظة عليها بدقّة وصرامة بالفتش -

لها يختص باليئة الأولى - يصاغ العالم صيغة جديدة - ترى من خلالها أن

«المعجز» كان (من عائلة مهملة لا يتبعه إليها أحد في البلدة) [قصة «على جانب الطريق»] ولها مختصر بالعدد الثاني نجد اهتماماً بمسألة «التأخر» التي تستمد جذورها من سيطرة سلبية، فتتلى بمن يتربص مصرعاً مفاجئاً، ونحن نشعر بالقيام به، طوال عشرين عاماً [قصة «ابن الموت»]، أما وطأة المفزع، فتتلقينا بها، متداخلة مع أشكال أخرى من الوطأة، في قصة واحدة تقريباً هي قصة «أحلام رجال قنار العمر».

ومع ذلك، نرى الصيغة القديمة الخاصة بتقسيم البساطي العالم - «كبار» و«صغار» - وبيل التناول الذي يتم فيه التركيز على علاقات عالم «الصغار» ويؤصد فيه عالم «الكبار»، كعالم غامض مبهم (بشكل حاد في المجموعة الأولى، وبشكل أقل حدة في المجموعة الثانية)، إذ يظل - هنا - نهر من الغموض يحيط بعوالم الكبار: (كنت أصغر في الفتيان منك رجل لم تره في حياتي، وكان تاجر دراهمه يملك في ظل شجرة الجوز يتحدث إلى الخولي، لا تذكر أنه الحبيب منا مرة كانت المسافة التي تفصلنا عادة لا تسمح لنا برؤية وجهه) [قصة «أحلام رجال قنار العمر»].

كما نظل للفهر بإشارات في هذا العالم، ولكننا لا نلحق بفهر مباشر، في هذه المجموعة، بل نرى آثاراً أصغر قد بعد أن يكون «فهر» الفهر قد تم هاتياً، هذه الإشارات غير مباشرة متباعدة، مما يسرى بسط حيث (لا أحد يأخذ شيئاً من المسافر وليسوا ما يريدون من الشاي، ويرحلوا في سلام)، [قصة «على جانب الطريق»]، ومما يسرى أقل بساطة، حيث تلاحظنا - تقريباً على الأقل - صورا جرح على الأجساد البشرية وآثار حروق يعلل مباحث محبة (الترتبط غالباً) بغيرها شبيهة بالخرائط، [قصة «الوشم» - وقصة «الخروج»]، كما نجد - في عالم هذه المجموعة - استعداداً لتقسيم الانقسام القديم تحت وطأة تجارب غامضة، لمحدثنا، جزأب البلدان، الذي لا يكتمل من السور على جانبي لدمية منذ سنوات بعيدة، أنه يعلل ذلك عنلاً بتصالح حبيب كائن، أو - بالأحرى - تطلعا لأوامره التي (قالا في صراحة، لذلك لم نألفه) [قصة «حكاية الرجل الذي يسير على جانبي لدمية»].

كما يظل استعداد الطفولة ماثلاً في عالم هذه المجموعة، ففهر - ثانية - التو الجسدي الأول الذي يقابل طفولة داخلية واقعة عند نقطة ثابتة لا تتحرك، لكن الطفولة الداخلية - هنا - لا ترتبط بالسر ولا التأن - كما أنها لا تتعامل مع العالم الخارجي، بعلاقات الجادة، ككعبة سلبية، إنها صيغة أخرى للطفولة، لا تصل إلى مستوى الإفران ولا تتحد مع البلاغة، إنها طفولة «مفروضة»، إن صحت التسمية.

الطفولة المفروضة لا ترقى - في سياق المجموعة - العالم الخارجي، إنها لا تشع به - ابتداءً - ولا تملك قوتها أو التزامها الصارمة، تتوهم الجسدي نحو مباحث ليجاني [قصة «إث إث»]، هذا الخلق بفكره للثبات، يعمل من صيغة الطفولة حيناً على الآخرين وعلى النفس مما لذلك تتفرق الطفولة - في عالم هذه المجموعة - داخل أطمئنان أهله، وتلقى بكل الرعب والمسلخات - القائمة على الإجمالك - فوق أكتاف الآخرين، فتصبح بئساً من أبعاد الفهر - بعد أن كانت رفاً عليه ومحبباً ساذجاً له.

ونحن للبراءة، التي ارتبطت ببعض أشخاص عالم البساطي الأول - من عالم هذه المجموعة، ويظهر الترحس والخوف في تعامل أغلب الأشخاص - كل منهم برصد حركات الآخرين ومحاكي مكناتهم، يتظاهر خفية ما موشكة - ويشعر - طول الوقت - أنه محبوس ومحركة، لا يراها أحد سواه - إن «الدون كيشوت» - إن صحت نسبة - طابع يلقى بظله على معظم أشخاص هذه المجموعة، ويبدو نوع من سوء الفهم، أو الظاهر - كائناً بفصل بين الجميع - وثمة نوع ما لسوء الفهم من طرف ما - وثمة كسر لهذا النوع من طرف آخر، وكثيراً ما نتلقى في قصص المجموعة عبارات من مثل - (وتفهموا أن يفضت خلفه لكنه لم يقل) [قصة

«حكاية الرجل الذي يسير على جانبي لدمية»].

والهوجس، وقصصان القوام، جزء يرتبط بجالي عالم هذه المجموعة من صراع قد تطلعت حدة هذا الصراع حيناً، أو تلو حيناً آخر، لكنها - في كل الأحوال - تظل حصرأً جديداً وثيقاً على عناصر عالم البساطي - ينق بساطة العالم القديم، وإن أبق على ما يحويه من مفارقة.

والفارقة، هنا - نوع من تأكيد ما يتضمنه العالم من تضاد، إنها المفارقة التي تجعل في التناقض الحاد بين «الصيغة» ونقيضه الذي يسمى «المجموعة»، وعندما تستغل الحرب (يونيو حزيران غالباً) يخلق الأول «ميكروكونا» على سطح قصره ليدفع منه برامج الإقاعة، ويحقق الثاني أيضاً ميكروكونا، قال الأهالي إنه يتصد ذلك حتى يتوش على ميكروكون الصيغة، وفي كل ليلة، كانوا يظفان على ضرورة الكفاح والنضحية بكل ما يملك حتى النصر في الوقت نفسه، وعلى مستوى آخر، نجد المرأة التي ماتت زوجها الأول - في حرب سابقة - تتلقى خبر موت زوجها الثاني، فطيس لباب الحداد مرة أخرى، وتقبل الصندوق الثياب «الطوية» الذي فصحته ليلة رحيلها الثانية القصيرة، وتبلغ هذا الصندوق تحت السرير مرة ثانية تدنو أميرة.

وتدخل الحرب - طويلاً وداعياً - هذا العالم بمفارقاتها المصعدة، وما تحمله على مستوى العلاقات الإنسانية البسيطة، إن الزوجة - التي فقدت زوجها الأول في حرب سابقة - تصنع زوجها الثاني كوما من الشاي قبل أن يذهب للفعال في حرب جديدة، ونظم وطن ثم تبدأ، بينا (بفرج تلاميذ المدارس في طوابير يتفقدون للقتال) [قصة «أحلام رجال قنار العمر»] أما الروح الجليل فكان قد بدأ القيام بتجهيزات وتجهيزات في البيت، تشير إلى حلمه - القصير - بلقاء طويل، وإلى أطمئنته إلى هذا الحلم، إن هذا الرجل وزوجته، والعمدة ونافسه، تلاميذ المدارس الصغار في مقابل الكبار، يظلون لثبات متطابقة تنطوي على بانفسه الحرب من طفرات، في عالم هذه المجموعة.

والزمن المستخدم لرصد هذا العالم زمن ماضو، يلف ويحيط بقصص المجموعة كلها، ونحوى الجملة الأولى في كل قصة لعلها ماضياً، إن لم تبدأ به.

وعن الأشخاص بالزمن للثال - في عالم المجموعة - إحساساً بقدون بالثبات والركود وعدم التغير (لاشي يغير في بلدنا، وما كان يفعل أجدادنا لفعله نحن أيضاً)، [قصة «على جانب الطريق»].

ويختل الإحساس ببات الزمن - هنا - مواجهاً الإحساس بغيره في العالم القديم، ولذلك يبدو «التشابه» ملمحاً رئيساً من ملامح جزئيات هذا العالم، بعد أن كان «التفرع» ملمحاً رئيساً قبل ذلك، وتشابه الأشياء كما يشابه الناس عاماً كما (كان المجاز في هذه العائلة يتد بون كثيراً)، [قصة «على جانب الطريق»].

ويكاد الزمن الداخلي - كما نلح به الشخص - يورف، كما نلح به الطفولة، عند نقطة ثابتة معينة، تظل على لباتها ونهبها، بينا يتحرك الزمن الخارجي بلا أدنى إحساس بحركة، ولذلك تصادف - كثيراً - في قصص المجموعة موالد وحجرات مغلقة لفترات طويلة، [قصة «إث إث»] وحاجيات معزولة عن الطقس الخارجي رتناً بعدة إلى عشرين عاماً [قصة «ابن الموت»].

ليس ثمة تغير مباحث أو غير مباحث، والتغير الذي قد يحدث الزمن في الأشخاص والأشياء تغيير طفيف لا يكاد يُحس، إذ يعود الأشخاص على عالم يستطيعوا العودة عليه من قبل، وتلف الأشياء - كما يرونها - معزولة عن تأثير الزمن، (كانت هناك ثلاث غلات، فقد نفوس إحداهن - القريبة من البيت - هذا ما حدث طوال تلك السن، وفي الليل كنت أسمع حفيف سحفا الحفاف على نافذة الحجرة غير أنه لم يعد الآن يزعجني) [قصة «إث إث»].

وفي رصد عالم هذه المجموعة، ينحرف القاص إلى التجريد، ليصبح عالم هذه

المجموعة امتداداً لعالم المجموعة السابقة. التجريد لا يرتبط : هنا ، باغتراب الأشخاص والتكسارهم : بل هو ما يرتبط بأحاسيسهم بالثبات وعدم التغير. ولذلك لا نجد في المجموعة كلها سوى قصة واحدة تستخدم أسماء مباشرة لأشخاصها [قصة « ابن الموت »] ، وقصتين تكاد كل منهما تلتصق من الأسماء [« على جانب الطريق » - « إيث إيث »] . أما القصص الأخرى ، في المجموعة ، فتتعلق من الأسماء عملاً ، ويستخدم القاص الصفات أو الصفات لتعدد الأشخاص . وكثيراً ما نلتقي في هذه القصص بعبارات من مثل : « ونشأ الرجل الذي ليس بالخطو فأبعد الرجل القوافي يديه عن رأس الرجل » - [قصة « الوشم »]

ويدهم هذا النوع إلى التجريد ما يمكن ملاحظته من نفرة الخوارزمية والقصص في قصص المجموعة . إن معظم الأجزاء التي يرد فيها الخوار لا ترتبط بالشخصيات . بل ترتبط بالراوي الجرد ، يبدو الخوار قريباً مما يُسمى بالحديث « غير المباشر » . ولذلك يبدو التجريد - في البداية - نوعاً من تأكيد ما في العالم القصص من

تشابه ، ومحاولة لتجميع هذا التشابه ، والتعالي به عن الحديث الصغير الجزئي والعرضي

• هوامش

• « الكبار والصغار »

وزارة الثقافة - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧

• « حطت من الطائر الثالث »

كتابات جديدة - مجلة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة - ١٩٧٠

• « سلام رجال قمار البحر »

دار الفكر للنشر والتوزيع القاهرة - يوليو ١٩٧٩

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تختار من الكتب الجديدة

تقدم

عالم بلا حواجز
محمد فتوح

أطلس
منناخ
مصر

بالكمبيوتر
إعداد : د. عبدالقادر عبدالغني

ديوان عامر
عامر محمد بحيرة

أسس
الدعاية والإعلام
عائشة المنيل

قواعد
اللغة المصرية
عبدالمحسن بكير

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

القصة القصيرة

عند زهير الشاب

□ أحمد سمير بيبرس

زهير الشاب ^(١) من كتابنا الحاميين الذين أعملوا مصر الكثير . كانت مصر هي هدفه الأول والأخير في كل ما كتب أو ترجم . ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة «المطارحون» ^(٢) ووصولاً إلى تلك الموسوعة الضخمة التي اصطلح بترجمتها بعرفه وهي كتاب «وصف مصر» ^(٣) المكلف بواسطة مجموعة من علماء الحقبة الفرنسية على مصر . ولقد والله المنية في الثالث من مايو سنة ١٩٨٢ . قبل أن يخرج من ترجمة هذا الكتاب العظيم .

كانت همه على مصر في كل ما ترجم ، ومن هنا كان الإقبال الواسع لكتبه بها .

• تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ ^(٤) .

• قصص من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العتيقة ^(٥) .

• مولى بلا قبر ^(٦) .

• وصف مصر .

ولم تشغله هذه الترجمة الكثيرة عن العمل الإبداعي كالمثل في عدد كبير من قصصه القصيرة . ظهر في «المطارحون» ، والقصيدة ^(٧) ، وحكايات من عالم الطير ^(٨) ، هذا بالإضافة إلى روايته «السماح تظلماء جلا» ^(٩) . وسوف نتناول هنا بالدراسة قصصه القصيرة .

إن زهير الشاب في هذه القصص أراد أن يقول لنا أشياء وأفشاء . من خلال عالمه الذي نمره فيه . وإذا كان لكل قصصه عالمه الخاص . فإن عالم كتابته تمثل في المدينة أكثر من تلك في الريف . على الرغم من بشائه الريفية . ويبدو أن اهتمام الكاتب بالمدينة راجع إلى حبه أمه في عافها . هذا العالم الذي انتقل إليه شاباً . معطفاً عليه الآمال الكبار . فإذا بكل شيء قد بخر . وإذا بالآمال قد انفلتت . انتقل إلى عالم المدينة طالب علم . وطالب ثقافة . ومع بخر الآمال . كانت حياته على الرجل المتفهم . أو على عالم (الأندية) .

هؤلاء «الأندية» الذين طالما تشبهوا بأفهم القروية . وبالبرابر الطنانة . ما إن تمتصوا حتى يسقطوا في الامتحان . ولو كان بسيطاً للغاية . فالرجل المتفهم في قصة (الدائرة) ^(١٠) . لتمثل في قارئ الصحيفة . ينكر لسيدة مسنة استمدت إلى حبيبته مقعده . والموقف الذي امتصته فيه الكاتب بسيط . والتصرف فيه بسيط . فما كان عليه إلا أن يحل لما مقعده . بيد أن رجلاً المتفهم راح يفسد الموقف . ويتأمله من رواية شق . ويخلق بفكره في قصة أبعد ما تكون عن واقع اللحظة المعاشة . وهي قصة الحرب في فيتنام . بعد أن سمع السيدة للسنة تقول .

• ربما عليك لشبكت أنت والى ريك . شباب ينس وجهه في صحيفته .

• ويحبكو كلكم يا أولادى . ويبارك فيكم .

• كهذه الستات القاذرة . الحرب في فيتنام شديدة الوحشية .

• ويبارككم يا معروف .

• لكن الزحام بالفعل في حاجة لحل جوى . لا يجب أن نترك الأمور

هكذا .

• ويربح بالكم .. ويندى مكرم ..
• .. إن كودهن عظيم .. أعوذ بالله .. كان عليها أن تنظر أوتوبيا غيره .. أقوم
• فما أم أقوم لغربها ؟ لكن ترى هل ستدخل الصين ؟ أمريكا بالفعل لا تجد من
• يقف في طريقها ..

• .. ويوظفكم لعمل الخير .. أنتم والى ريك
• .. أنتم لم تجد يطاق .. صدق الله العظيم .. «وقرن في بولكن» . لماذا لمخرج
• هذه السيدة في مثل هذا الوقت ؟ لكن . لو أن روسيا لتدخل ؟ يجب بالفعل
• ردح للطين .

مثل هذه الثقافات لن تلبث مادام المناقش يسقط في أول امتحان . ومن هـ
• فإن الوطن أخرج ما يكون إلى هؤلاء الكادحين . ويحل لأحدهم أن يقرر في وجه
• أحد (الأندية) ^(١١) .

• البدة دى الشرف من بدلتك .. دى بدلة الشعر

• أحد الزكاتب . يا دى الراجل ما قلش حاجة ترعى .

• ما قلش يعنى إيه ؟ .. أنتم لسه بتستحقروا (مخيطون) العامل

• هذه تصبغة قال ! دى بدلة للعمل . بدلة الشغل . واشته

• صراخه : أشرف من بدلتكم كلتكم .. أتم حيا الله شوية

• أأندية . طول البهل على مكاتكم .. احنا بعرق . أتم في

• احنا بلينا اشتراكية .

• وهذا هو حامل الصحيفة في قصة «الرسطة» ^(١٢) . لا يأبه بكل ما حوله .

• وعندما تلاحظ شابك . وسالت الدنيا منها . كان كل ما فعله هو أنه يظر إلى

• ساعته في عيني . وفي القصص إشادات كثيرة توضح موقف الكاتب من مدعى

• الثقافة . لعل بقية المتفهمين أن يحرا

• قضية أخرى من القضايا التي وقف عندها الكاتب طويلاً . وهي قضية عدم

• الإحساس بالمسؤولية في مجتمعنا . الإنسان بهم . فقط . ما هو ملاسى له . أو ما

• يس مصالحه الشخصية . دون أدنى اعتبار لمصالح الآخرين . أو للمال العام . أو

• للواجب الذي ينبغي أن يؤدي . محرك السيارة قد احترق بسبب الإهمال .

• ولقصة انتظار ^(١٣) نجد أن الزكاتب لا حول هم ولا قوة . إهمهم بقرون

• باعطة في انتظار (انويس) لم يحضر ولن يحضر . عينات كثيرة من البشر اسرج

• ما يكونون إلى الراحة . نحو إلى استغلال وقته الذي ضاع سدى في الانتظار .

• ولكن هل من عيب ؟

• والكاتب بهم بالأمم الذي ينبغي أن يحسه المواطنون . ومن هنا كان تصويره

• لشبكة الخوف عند الخياهير في قصته «وذلكت مساء» . فحمدته الذى كامل رب

• أسرة تعيش في أمن وسلام مع زوجته حبيبه وبسببها حالة وابيها إين . وفي عصر يوم

• من الأيام . وقد أحس بالراحة والهدوء . والرغبة في أن يشرب كوب شاي معش

• من يد زوجته . إذا بكل شيء قد بخر . بعد أن طرق الباب شرطى ^(١٤) .

الزمن :

إن الزمن في القصة القصيرة قصير لا يحتمل من الكاتب أن يعتمد بأفكاره وشخصياته في مساحة كبيرة منه . والقصة القصيرة أحوج ما تكون إلى التكثيف في شئ عناصرها . وفي مقدمة هذه العناصر الزمن . في مساحة رسمية وجبرية يمكن للكاتب الخادق أن يقول لنا كل شئ . وأن يحدثنا عن أى شئ . وأن يفرغ لنا فكرته بإفراغ يتعد بها عن أى إجهاد . أو يتعد بها عن التشتت والتسطيح والإطالة غير الموفقة

يظهر هذا الاتجاه واضحا في جميع قصصه فالزمن في (عل جاشين الطريق) ^(١) لم يستغرق أكثر من لحظة بالأفويس في داخل المدينة ، وفي ذات مساء ^(٢) عبر الكاتب عن فكرته في ساعة زمان من عصر أحد الأهم . وفي (الطريق) ^(٣) استغرق الزمن لحظة يسيرة أجرة ثم سطوت على الطريق . في نهاية يوم . وفي (المنظار) ^(٤) استغرق الزمن بضع ساعات إلى جوار (كشك) بالطرحة (أفويس) من بداية ليلة . وفي «الأساس» ^(٥) بضع ساعات في ليلة من الليالي . وفي (الدائرة) ^(٦) انتهت القصة بانتهاء رحلة أفويس رقم ١٢٤ الذي شق طريقه من شبرا إلى الجيزة

هذا هو شأن الزمن في مجموعة (المصيدة) ، وهو شأن في مجموعها (المطاردون) . ففي «الغرب» استغرق الزمن عدة ساعات من عصر يوم . وفي (أوراق الخريف) جرت حوادث القصة في عصر يوم إلى مساء . وفي (النور الأحمر) تحركنا مع القصة من الساعة الحادية عشرة صباحا وتوقفنا معها بانتهاء الحوادث قبل الصراف الموقوف في الثانية مساء . وفي (الزيارة) استغرقت الحوادث صباح يوم . أما (المطاردون) فقد فتنها الكاتب لنا في ساعة من الزمان عصر أحد الأهم . وفي (رحلة) لم يتجاوز الزمن الذي عشناه مع القصة أكثر من الزمن الذي استغرقه المنظر في رحلة إلى المدينة .

لقد طبق الكاتب رحلة الزمن التي هي ضرورة أساسية في كتابة القصة القصيرة . وهو يجمع في اللحظة الزمنية الواحدة الماضي والحاضر والمستقبل عن طريق التكنولوجيا المناعية التي أسهب في استخدامها في كل قصصه . فكتيرا ما كانت الشخصية تتوقف عن الحركة . لتجددنا ولقد عادت لتصبح عن الكادر من المشاهد التي مرت بها . أو لتصور لنا ما تصور إليه في المستقبل . أو قد تتوقف عن الحركة مع الآخرين . لتطرح بعض المسائل التي تبيب بها . وتعلق عليها . وعلى الموقف الذي نشر به هذه الشخصية

ولكن الذي استرعى انتباهنا هو أن الكاتب - كما هو واضح مما تقدم - قد أدار حوادثه في آخر النهار . أو هو قد امتد بها إلى الساعات الأولى من الليل . في أغلب قصصه . فما هو السر في ذلك ؟

صحيح أن بطر الزمان طفرح أمام الكاتب . ولكن يبل هذا الزمان قائما مادام كل هذا الإصرار على استخدام فترة رسمية بعينها في معظم قصصه ؟

أعتقد أن كاتبنا الذي اتفعل بمشكلات الحياة في مجتمعه أراد أن يطررها علينا في هذه الفترة التي ينسحب إليها الإنسان بعد مشقة العمل اليومي . وبعد أن يكون قد مر بعدد من التجارب فسلط عليه - بالضرورة - موقفا معينا . وعليه أن يسمع نفسه بانحدار موقف عمل يلزم ما يترى الإنسان المصري من مشكلات في حياته العملية - إن الشمس في طريقها إلى الغيب . وعليه أن يتحرك . وعليه ألا يفقد الأمل - وراء كل غيب شروق - ووراء كل شروق غيب - ومن يحزم نفسه ويقدّر ذاته عليه ألا يترك الفرصة تطلت من يده . عليه أن يندحر وأن يتعد القرار المناسب في اللحظة المناسبة . يقول ذلك لأن كاتبنا بعد أن يضع المشكلة بين يدي القارئ . ويلفها بحر من التناؤم أبدى - لا يلبث أن يطلع عينا بنظرة من الطاول والاسحام مع الحياة . على الرغم مما فيها من سلبيات

وهو يكون اختيار هذه الفترة - على وجه التحديد - واجعا إلى أنها الفترة التي

- خبر يا شاويش - تفضل
- سيادتك مطلوب في القسم .
- أنا ؟
- آيوه
- خبر
- هناك تعرف

الزوجة

• فالسبب يا شاويش .. طمنا يا حوبا .. عير ؟

- يا ست والله العظيم ما أعرف .. هم قالوا في هات لنا عبي بدوى
- ١٧ شارع معاول . شقة ٣ .. مضبوط ؟
- واحد من الشقة المحررة قال
- يعني انت عاوز الأستاذ عبي .. عبي بدوى ؟
- بعب

صوت من اهل مع صوت من أسفل
الأستاذ عبي عزل من سيدة أشهر يا شاويش
وانا حتى اسمي محمد كامل عبدالمقصود . هال له البطاقة
يا بعبه

- محببة . عزل ؟ .. طب وعنوانه الجديد ؟
- والله ما أعرف يا شاويش
- حتى عبد البطاطة وتاكيد بتسلك
- يتسك فيها متسككا
- عبي عبي بدوى عزل بصحيح ؟
- اصوات من فوق ومن تحت . ومن حوله
- آيوه عزل من زمان
- وانت بلي لازم فربه
- أنا ؟ .. والله أبدا
- ولا حتى شفاء ولا معرفه
- طب .. حيث كانه . ناعد اسمك زرقم بظافتك . وعمل عملك ..

• والسبب يا شاويش ؟
• التعليلات يا ست

بعد هذه الزيارة تطلبت الحال في شقة محمد أئدى كامل . أصبح صوت الراديو مرعجا . وتحطمت (صوت) هالة . وسلط يريق الشاي . وتثار رذاذ الماء للتل فوق سائق نصبة . ولقد أئتنا الكاتب من خلال بنائه قصته بجدي ما صارت إليه أجهاد من خوف إزاء السلطة والجهول .

هذه مجرد نماذج للقضايا الملحة التي عاجلها قصاصنا . والزوال قائم الآن هو كيف عالج هذه القضايا . وكيف استخدم العناصر الفنية المخططة في إبراز هذه القضايا بطريقة فنية ؟

لقد استخدم الكاتب في بناء قصته المنهج الدرامي ذلك ان اختارنا بفكرته كان يتم عن طريق الفعل والقول . لقد أئتنا بفكرته عن طريق حشد كثير من المواقف التي تحتم الموقف الأساسي في قصته . والذي ماعده عليه هو كثرة الفعل والقول الجاهليين . فتح مره - أحيانا - وقد خرج بالشخصية المتفاعلة أو المتكلمة إلى مواقف جديدة ومتشعبة . عن طريق العودة إلى الماضي . أو عن طريق التأمل والتخيل لما سوف تكون عليه هذه الشخصية في المستقبل . كما أدى إلى تسطير العمل وتشويه في بعض القصص . تسطيرا وتشوها لم يخدم الفكرة الأساسية ولقد خفف من هذا الغيب الكيفية التي تعامل بها كاتبنا مع العناصر المخططة للعمل القصصى . من زمن إلى مكان إلى شخصيته إلى الله والحوار . على نحو ما سوف يرى

هي هي ، بصرف النظر عن الشخصية التي تنتمي لها . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قوة الملاحظة عند أديبنا ، وفكرته على تقديم صورة الشخصية التي تتطابق تمامًا بما مع واقع هذه الشخصية في الحياة . وبعثنا الآن أن تقدم بعض الملاحظات عن هذه الشخصيات في عالم زهير الشايب القصص

لما كان المهم عند كاتبنا هو تقديم مثل هذه الصور الواقعية ، فإنه لم يلق بالآ إلى الإيهام التي نثارها على هذه الشخصيات ، أو إلى معانيها الموحية في كثير من القصص ، اللهم إلا القليل النادر ، ولطيف - على سبيل المثال - إطلاق اسم (صابر) على الموظف المنصب في حياته ، والصابر على نوازل الدهر ومصائبه ، أو إطلاق اسم (مرزوق) على سكرتير المدير في القصة نفسها ، فكان هذا العمل يبرر على البعض متعجبين وأورثا

ورب على ذلك أن بعض القصص لم يلمس فيها الكاتب إلى الإشارة إليها بأسماء ، مثل قصة (تظلم) ^(١) ، التي دمر إلى الشخصية الرئيسية فيها بالمرمر (ب) . وهو إلى جانب هذه الشخصية الرئيسة قدم لنا عينات مختلفة من البشر الذين يعانون في حياتهم . رجل متزن ، امرأة حطمت ، أطفال أرباب ، مسول لا يهي من أمر نفسه شيئاً . فكل ذلك لأن المهم عند كاتبنا هو إيصال فكرة معينة ، والإصلاح عليها

ورب على ذلك أيضاً أن الشخصيات التي قدمت إلينا لم تكن بالشخصيات النامية أو المتطورة . هي شخصيات غريبة لا تتطور فيها ، لأنها ثابتة على رأيها أو على نكوبها الفكرية والشعورية .

ومن هنا فإننا لم نلاحظ تطوراً في المواقف ، أو تطوراً بالأحداث ، لأن المهم عند الكاتب هو تقديم مشهد من الحياة ، تركها للقارئ أن يستخرج من المشهد ما يراه ، وأن يفسره بالطريقة التي تهمه .

وأيس معنى ذلك أن كاتبنا قد قدم لنا من خلال هذه المشاهد رؤية كلية للحياة حية ، أو صالحة لكل زمان ومكان ، وهذا أدى بصاحبنا إلى أن قدم لنا قصصاً قصيرة قدمت حيويتها الآن ، وبعد مرور فترة قصيرة على كتابتها ، فما بالنا إذا تباعد بها الزمان .

اللغة والحوار .

نصل الآن إلى الحديث عن اللغة والحوار في هذه القصص القصيرة . وسنصير حديثنا إلى هذين الشقين معاً ، ذلك أن الحوار في هذه القصص متشعب إلى حد كبير . حتى يمكننا أن نطلق عليها اسم (حواريات) ، على نحو ما فعل كاتبنا الكبير (عجيب محفوظ) في مجموعته القصصية (تحت الظلة)

كان الحوار في هذه القصص باللغة العامية المتقنة ، ذلك أن المواقف وطبيعة الشخصيات أملت على الكاتب الانتقاء . بيد أن لنا بعض الملاحظات على هذا الحوار

على الرغم من انصراف الحوار إلى العامية المفرطة ، نجد أن هذا الحوار تأرجح بين العامية والعصري ، على نحو يصيب القارئ بشيء من اللبلة السباجية . على نحو ما نجد في هذا الحوار : ^(٢)

- انعمي يا امرأة
- اسم التي حارملك يا به . والنس خفا !
- والله العظيم
- احرب لك قلبي ..
- انت يا أستاذ عيب تعمل عقلك بقل امرأة

فكلمة (امرأة) في أول الحوار وأخره نادر . ولا تتلاءم مع هذا الحوار المؤهل في العامية . وكان من الأفضل استخدام الكلمة العامية الصحيحة (مرأة) . خاصة وأن المحلل محال متلفع بالكلمات . أو مجال خدمة . يجعل الإنسان متلفع على

يكلو فيها الإنسان إلى نفسه . فيعيش فيها مشكلاته ، ومشكلات مجتمعه الذي ينتمي إليه . فهو وإن انفرد بنفسه عاد مرة أخرى إلى الانسجام مع هذا المجتمع وكل الأفراد لا يعطيه التمام هو الأفراد لا معنى له . أو هو الأفراد يزدى في النهاية إلى سلوكه سلباً . أو انسجاماً ، يصل بصاحبه في النهاية إلى حالة مرضية .

الكاتب أراد أن يؤكد أنه لا عصر في الزمان العصر الذي هو بداية انحلال تيار وأقول يوم ينبغي ألا يعرف به . في هذه الفترة تجسست المشكلات وتجمدت . وأصبحت والعامياً يواجه صاحبه . وعليه أن يتدمج معها . وأن يواجهها في إيجابية وقوة . حتى يصل إلى حلول لا يواجه من مشكلات

المكان

قد نحاط الكاتب على وحدة المكان في القصة القصيرة . التي لا تستطيع في إطارها الضيق أن تسرع أماكن متعددة تجري فيها الأحداث . وهو هنا يساعد المكان على تكثيف المواقف التي يعالجها . إلا أن الكاتب قد بلغ - على الرغم من أن المكان واحد - إلى تحريك قصته في أماكن متعددة عن طريق العودة إلى الماضي . لإجراء بعض المواقف التي مرت بها الشخصية . وهذا يتيح للكاتب فرصة أن يخلل قصته في شريط مرن . حيث تتابع المواقف في مختلف الأماكن التي يذهب إليها أبطال الشخصية المتعبة أو المتفكرة . فإذا بنا نصل إلى شيء الأماكن . وهي في الطاقا من مكان إلى مكان تساعدنا على الالتفات بالفكرة التي أرادها الكاتب أن يذكرنا بها . على اختلاف الأماكن وتباعداتها .

هذا هو ما فعله زهير الشايب في قصصه القصيرة . المكان واحد وقرحة بنا متابعة إلى الأماكن التي هدف من زيارتها إلى تصوير واقع الشخصية التي بين أيدينا من الداخل في صورة حوار داخلي . أو من الخارج . في صورة تصرف عمل . أو متابعة ما يجري أمامها من حركات وانفعالات وتصرفات

وكاتب المنفعل بالحياة في مصر . جعل حوادثه تجري في الشارع المصري بمناه الواسع . فقد أجرى حوادثه وعرضها من خلال وسائل المواصلات الأتوبيس ^(٣) . سيارة أجرة ^(٤) . قطار ^(٥) . كما أجرى حوادث بعضها في الطريق ^(٦) . وقد تكون الحوادث في مظهر ^(٧) . وقد تكون في مكان محلي ^(٨)

هذا هو الشارع المصري الواسع . وسيلة مواصلات . مكان عمل . مظهر . الطريق . فهاذا هذا الإصلاح ؟ ولماذا هذه الأماكن - على وجه التحديد - لإجراء الحوادث ؟

إن زهير الشايب بوصفه كاتباً ملتزماً بلغائياً معاصريه . جعل من الأول أن تعرف على هذه القضايا في أدمغة الكثرة من أبناء الشعب . هذه الكثرة ما كان لها أن تصعد إلا في ظل الشارع المصري . بما فيه من توجهات كثيرة . وشخصيات متعددة ومتغيرة . وتناقضات . وتفاعلات . لقد استطاع من خلال شارع الواسع أن يعرفنا هذه التناقض الإنسانية ، التناقض من حيث هي نماذج نقابها في كل يوم . لتكون معها في تصرفاتها . أو تكون عليها . وهذا هو ما سوف نحاول الكشف عنه من خلال حديثنا عن الأعماط البشرية التي اختارها زهير الشايب . لتتحرك بالمواقف والحوادث في قصصه

الشخصيات

إن عالم الشخصيات عند زهير الشايب عالم متعدد . ولا غرابة في ذلك . لأن الشارع تصادف فيه كثرة متنوعة من الشخصيات .

ولكن عندما نمر بأي شارع لا يمكننا التعرف الشخصية بقدر ما يمكننا التعرف سلوكها . أو لنقل إن هذا الملوك هو التكيف بالكشف عن الشخصية . ومن هنا فإنه قدم لنا الشخصيات في صورة عطفية . شخصية المحلل هي شخصية المحلل . بعض النظر عن الموقف الذي تمر به . وشخصية الموظف أو السكرتير

سجده . مستخدما الكلمات دون ترتيب . بعد أن منح نفسه أن يسر هذا الطريق إلى الظاهر

لقد كان الكاتب حادًا في انتقاء الكلمات في حواره . انتقاء الكلمات التي تلائم مع الشخصية المتحددة والتحدث إليها . وقد كانت لذلك متغيرة بتغير الوقت . وسوف نختار موقف المحلل في الحاشية من ركاب الدرجة الأولى والثانية . عندما يطالبهم بالتذكر . إنه يعامل أصحاب الملاهي التذكارية بطريقة مغايرة كل المغايرة للطريقة التي يعامل بها أصحاب الملاهي الزاهية ركاب الدرجة الأولى . انظر إليه عندما يطلب التذكر من ركاب الدرجة الأولى . (٣١)

= إليه . الحام . الأستاذ . المازيل

= خلاص

= آسف

أنا إذا قال له أحد ركاب الدرجة الثانية

= خلاص .

= لأنه يرد عليه سريعاً

= أشوف

وإذا قال له أحد ركاب الدرجة الأولى

= اشرك

رد عليه بقوله :

= على يا أستاذ .

وتغير الصورة مع أحد ركاب الدرجة الثانية .

= اشرك

يرد عليه سريعاً

= اشرك بالبق لا . ألي معاه اشرك أشوف

فإذا أُلحِقنا إلى أسلوب الكاتب وطريقته في التعامل مع الكلمات وجدنا أنه مرة يستخدم الكلمة الفصحى ويصر على استعمالها ولو كانت الكلمة غير شائعة . ومرة أخرى يستخدم كلمات موعلة في الطامة . على الرغم من وجود مرادفها الفصحى السائر على الأثر . إن من يستخدم مثل هذه الكلمات النادل . لروح التذاكر المحلل . وجاجة مياه غازية . على . سلك . في قصصه يصرنا أن يصر قصصه مثل هذه الكلمات : الباصات . الموزيات . هريات الكادو . الموزير يصرنا مثل هذا الاستخدام لأن الكاتب - أي كاتب - له دور مهم في الارتجاع بعيننا إلى المستوى الفصح . وكثيراً ما شاعت كلمات فصحى مهجورة بعد أن استخدمها المبدعون . وكثيراً ما ضاع الأصل الفصحى لكلمة بعد أن حرفها مبدع

إننا أخرج ما نكون إلى هؤلاء الكتاب الذين يحافظون على المستوى الفصحى للكلمة خصوصاً عندما يستخدمون الأسلوب الموصى . أو على لسان شخصياتهم المتحددة بأسلوب عامي . فالتعامية لا تمنع في استخدام كلمات فصحى . خصوصاً إذا كانت شائعة متداولة . من ذلك أن يكون التركيب عامي وتلج فيه كلمات فصحى . وبذلك نضرب شيئاً فنيًا من فصاحتنا . ونطبع النسخة بين مختلف الشخصيات المتحددة في العمل الأدبي . كما يجب للمبدع أن يستخدم الإمكانيات المختلفة لهذه . مختصين بذلك من الأساليب والكلمات التي سوف ندخل في مناقشات الإقليمية والوطنية المصطنعة في كثير من أقاليم العربية

هوامش

(١) ولد في سنة ١٩٣٥ وتوفي في سنة ١٩٨٢

(٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠

(٣) مكتبة الخانجي بالقاهرة

(٤) دارسول كوتب ، ١٩٧٢ .

(٥) لأندريه ديمون . دار رويالوسف . القاهرة ١٩٧٤ .

(٦) دسارز . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ .

(٧) دار الهلال . القاهرة ١٩٧٤ .

(٨) عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية . القاهرة ١٩٧٤ .

(٩) دار المعارف . القاهرة ١٩٧٩ .

(١٠) مجموعة القصيدة . ص ١٦٤

(١١) قصه ص ١٥٤ - ١٥٥

(١٢) لطاردون . لطر ص ١١٢

(١٣) القصيدة - لطر قصه - على حاشي الطريق .

(١٤) القصيدة . لطر ص ٣٣ فلا بعدها

(١٥) قصه - ص ١٨ - ١٩

(١٦) القصيدة

(١٧) قصه

(١٨) قصه

(١٩) قصه

(٢٠) قصه

(٢١) قصه

(٢٢) لطر قصه . على حاشي الطريق . . و . الدائرة . . من مجموعة «القصيدة» . والغريب من مجموعة «الطاردون» .

(٢٣) لطر قصه «الطريق» من مجموعة «القصيدة»

(٢٤) لطر قصه «الرجة» من مجموعة «الطاردون»

(٢٥) لطر قصص «الطريق» . «المنظار» . «القصيدة» من مجموعة القصيدة

(٢٦) لطر «القصيدة» . وانظر أيضاً لطر «الغريب» من مجموعة «الطاردون»

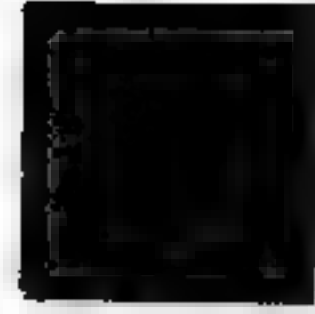
(٢٧) لطر القصيدة . و «الغريب» من مجموعة «الطاردون»

(٢٨) لطر قصص «الغريب» من مجموعة «الطاردون»

(٢٩) لطر القصيدة

(٣٠) لطر قصه «الدائرة» من مجموعة القصيدة

(٣١) لطر «الثابت وراء البحر» من مجموعة القصيدة



ضياء الشرقاوى

□ رمضان بسطاويسى

يعترف الباحث أن تجربة قراءة أعمال ضياء الشرقاوى كانت مضيئة إلى حد كبير . فهي أعمال لا تمنح نفسها بسهولة لم يتناولها . وإذا كان الباحث قد حاول اعتبار فروعه من خلال نصوص الكاتب لكن يتوصل إلى البناء العام الذى يتحكم في جملة أعماله . فإن هذه الأعمال - دأبا - لا تفصح عن عنصر مركزي واضح تدور حوله الأعمال الأدبية . ذلك لأن القاص يحاول محاولة مضيئة في التجريب - ويتعامل مع مفرداته الجمالية في بحث قاص متصل عن شروط مختلفة لجالية القصة القصيرة . وقد جعله هذا كله يخرج عن العادى والمألوف في الأدبية الفنية . ولذا كان على الناقد النقاد أن يعتمد عن التقديس في التحليل والتوصيف . ولا يهدف هذه المحاولة إلى تقديمها إلى شيء أكثر من استخدام بعض الإجازات المعاصرة في تحليل النص الأدبي . خصوصاً أن القاص الذى نتعامل معه . لا يتردد عمالاً للإحالة إلى خارج النص . حتى يبدو النص - في بعض الأحيان - نصاً مفتقلاً وهذه التجربة النقدية إجنهاد هي أن النقد - مثله مثل كل العلوم الإنسانية - ليس فيه كلمة نهائية . ولا تزال مشكلات النص بلا حل نهال . تساعد الناقد في تقديم أدبية - ليست عاطفة - في تحليل العمل الأدبي . بتقدسها إلى كلية العمل وظلمة الدخول وما يحيط به من دلالات .

- ١ -

نظرنا بالدراسات التي كانت تصدر حينذاك . ليوضح لقرائها في امتلاك ادوات التحليل والتوصيف . وإذا كان هناك كثير من الملاحظات حول مبع ضياء في هذه الدراسات . فإن هذه الملاحظات ليست محل دراسة هنا . لأنها لا تتعلق بدراسة مستقلة تكشف عن أثر تروحي الخيال في عبادة العالم القصصى لضيء الشرقاوى . يضاف إلى ذلك أنها يمكن أن تكشف عن تأثيره في كثير من كتاب القصة القصيرة في الواقع الثقافي الراهن . مثل محمد الراوى وبيل عبد الحميد ومحمد قطب . وغيرهم من الكتاب الذين استمدوا كثيراً من قناعاتهم الجمالية والفكرية من مفردات تجربة ضياء الشرقاوى . ويتكلم العالم القصصى لضيء الشرقاوى . بما يتطرق إليه من إفرقة متميز . من خلال ثلاث مجموعات قصصية هي

١ - «رحلة في قطار كل يوم» سنة ١٩٦٦

٢ - «سقوط رجل جاد» سنة ١٩٦٩

٣ - «بيت في الربيع» سنة ١٩٧٨

درائتي لها

١ - الحقيقة سنة ١٩٧٦

٢ - الفصح سنة ١٩٨٠

لم يكن ضياء الشرقاوى (١٩٣٨ - ١٩٧٧) قصاصاً وروائياً فحسب . وإنما كان - إلى جانب ذلك - نالماً ومعتلاً للأعمال الفنية . وله رؤية نظرية خاصة عن الأعمال الفنية . لخصها فيما أسماه «المعلم الفني» . وصاغها في عدة دراسات تطبيقية على أعمال يوسف الشارونى (الزحام) . وإدوار الخراط (ساعات الكبرياء) وجور إبراهيم جبرا (السلطنة) . وقد تركه ضياء الشرقاوى مجموعة من الرسائل الأدبية توضح تفكيره النظرى . ويحتل أهمية هذه الأعمال - غير الإبداعية - في توضيحها للعناصر الإيديولوجية في فكر الكاتب الذى يقوم بتخليقه . على أساس أنها توضح المسويات النظرية والتطبيقية من وجهة الخيال . ويحتل هذا النوع الجمالى لضيء الشرقاوى في عبارات من قبيل : «هناك في العمل الفني شكل» وهو على المستوى الجمالى : «وهي الفنان في حالة عمل» ... وهناك مضمون هو الواقع الخارجى الموضوعى ... وتلاحم الآتى والهابى يعطى ما يسمى بالعمل الفني . وكلاهما - الشكل والمضمون - مقابل فكرة الذات والموضوع الذى يبنى الواقع الخارجى . وهنا يمكن رصد ، ومن ثم فصل . هضات الشكل وهضات المضمون ، إذا تراءى ذلك على المستوى الجمالى والفكرى»^(١)

ويحتل - كذلك - في جملة الدراسات التي قدمها ضياء الشرقاوى عن الأعمال الأدبية . ويكس هذه الدراسات عمقاً جادة لدراسة الأعمال الأدبية من خلال دراسة المعلم الفني على حد تعبير القاص . وتزداد أهمية هذه الدراسات عندما

من حيث هو موضوع مجاهد غايت ، بل من حيث هو موضوع ضابط ، يكشف عن مآزق الذات - في سعيها وراء القيمة - بنفس القدر الذي يتجلى من منظور هذه الذات . ولذلك لا ترى عينا البطل (الذات) من الخارج (العالم والآخرين) سوى ما يحمده مآزقها أو يهانه وتصابيح رمزية الصياغة - في كلا المسارين - تعبيرية متميزة - تذكروا بكافكا في الحرص على تصوير الجانب الفصح «البشع» من الإنسان . وفي ذلك أسلوب لطيف ، مثلاً نجد بلادة من كافكا في صياغة هذا الجو الكايوسي الذي يجمع على الأحوال الأدبية .

ويغترب عالم ضياء الشرفاوي من كافكا في التجريد . حيث لا تتعب المحطة الراحة للمكان ، ولا تتجسد الحفرة الواضحة للمكان . بل يتجرد كل شيء لنصل إلى قاع الرمية . ونحس ملامح البطل التقليدي ومجائه لنحل محلها سمات متغيرة

ويقدم مايشير ضياء الشرفاوي - في رسالته وحولته مع الأصدقاء - إلى ولده بكافكا يشير إلى الكتاب اللين تأثروا به . فلقد تحدث إلى نعيم عطية عن إعجابه بواحد من علماء كافكا المعاصرين وهو «دينويدي»^{١٦} وكان يردد في رسالته : «إن ما نريده هو تطوير نفس القصص في القصة القصيرة والرواية تقريراً متطرفاً كي يلاصق نفس القصص في أوروبا (الرسالة الثالثة) . لكن هذا كله يندفعنا إلى التساؤل : هل نفل ضياء الشرفاوي إبداعات الطيبة والزلية من الغرب كاملة ؟ الواقع أن ضياء الشرفاوي رغم تأثره بكثير من أعلام الأدب العالمي تأثراً مباشراً . يختلف عنهم في كثير من النقاط . فادب كافكا امتداد طبيعي للروح المدنية التي كانت تسود أوروبا بعد صيحة بيته الشهيرة : «ها هي سحب الغم تفرح على أنق أوروبا» كما كان هذا الأدب يحمل أبعاد المرد الأنطولوجي والميتافيزيقي .

وكان هيدجر قد قدم صياغة فلسفية للمشكلات التي تميز الوجود الإنساني بعد مائتي الحرين . من حيث إحساس الفرد بعزله . ومن حيث شعوره بأنه ملقح قهراً - إلى عالم لا يملكه منه . والأمر يختلف عن ذلك عند ضياء الشرفاوي . وذلك لأن الله الذي يدخل فيه الكائن - هوته نفسى . والجانب الأنطولوجي من هذا الله جزء - فحسب - من بحث الشخصية عن قيمها في كتابات ضياء الشرفاوي . وليس الجانب الأساسي لها كما نجد عند كافكا إن (له) الذي لا يشعر إلا بالبحث ومحاولة الحياة . وهو يتنقل من يد إلى أخرى مكثراً عن جرعة (هي الحظيرة الأولى التي تتحرك كآسيا في الفكر الأوربي المعاصر) لم يرتكبا أو يعلم شيئاً عنها . إلى أن يتحول إلى صرخة يهتس ويتأمل . لكنه مغم بالخوف من هذا الكون الذي يجعل قهراً هاللاً من الأسى والمذاب والموت والوحشة التي - هنا - به كوني أوسع بكثير مما نجده في كتابات ضياء الشرفاوي . فالكتاب العربي ينطلق من دوافع مختلفة وعمره مآزق مغاير في نهاية الأمر . ورغم السمات المشتركة في القيمة وبعض جوانب الرؤية . فإن ضياء الشرفاوي مشدود إلى هام الصوفية والرمزية وعالم الأسرار والشغاية . والقيم العظيمة التي يتوقف عندها في قصة الحبيبة (التي يكتلها في رواية من ثلاثة أجزاء) سوف نعرض لها بالتفصيل . لأنها ستوضح كثيراً من أبعاد الرؤية . وتتمثل أهمية ضياء الشرفاوي الكاتب في محاولته تحلي الأشكال البائدة في نية الكتابة . وارتباط هذا التحليل بطهم نفس حبيب للإنسان الفرد الذي تتمحور حوله الكتابة والمكان - لديه - ليس أمراً ثانياً . مثلاً نجد عند حبيب محفوظ . إذ الأخير لديه هو الزمن . ذلك الزمن الذي يتنقل الكاتب بين وحدانه الثلاث . وصورة مختلفة . من زمن نفسى «العراء» - إلى زمن والهي «سقوط رجل جاد» - إلى زمن عبادي وبنرج - في استخدامه له - بين الماضي والحاضر والمستقبل وقد تظل بعض الأحداث الحسية والعالية . ولكن الكاتب لا يقصدها بلدائها كما يفعل الكاتب الواقعي . وإنما يستخدمها خلفية لبعض مواقف أبطاله التي تخبر قيمها

في مجموعة الأولى نبع قصص هي : «رجال في العاصفة» . و«رحلة في قطار كل يوم» . و«الجمهورية» . و«السل» . و«الدهاب» . و«الصنع» . و«أعمال الأرض» . و«مولد رجل» . و«السلاح» . وتظهر - في قصص هذه المجموعة - قدرة الكاتب على تصوير الجزيئات المرحلة البسيطة بالشخصية . وهو

ونكشف رسائل ضياء الشرفاوي الأدبية عن مجموعة من القراء : أولاً - هذا القدر اللافت من التطابق بين همومه الشخصية وهمومه الجمالية . مما يفرى بتصور أعماله تصوراً نفسياً ، خصوصاً عندما يتحدث عن علاقته بآبيه في تساؤل حال من قبل «هل يعود هذا إلى قسوة أبي ، يذكروني بأب كافكا» . وثانية هذه القراءات نظره إلى القصة القصيرة ، على نحو ما يوضح في إحدى رسائله : «ولا تتدري لماذا أحب الحدث المرمي ، إذا صبح القول ، الحدث الموسوم ... الذي لا يمكن الإنسان به مباشرة . وإنما نحس به مستشراً بين لنا للوقت .. مؤلراً .. فاعلاً» . ولأن ما رلت أعيد أن الفن عمل من أعمال الذكاء وأن على الفنان أن ينجح أكثر مما يظهر وأن ما يظهره يشير إلى ما يخفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أن . وتصل ثالث هذه القراءات بإيمانه مع كافكا في كثير من الرؤى

ولكن للتجديد الوقوع في التسليم بأي شكل من أشكال التطابق بين هذه الرسائل وبين الأحوال الإبداعية لضياء الشرفاوي ومن الأفضل أن نتعامل مع هذه الرسائل - وكتابات القيمة - باعتبارها عوامل مساعدة فحسب في الكشف عن العالم المنصير للقصص - وإلا ولما في فتح يجعل العمل الأدبي تعبيراً عن لاوعي الكاتب وتشخيصاً لبيته النفسي . وقد به لوسيان جولدمان إلى ذلك بوصفه نجماً عظمياً من التعامل مع النص الأدبي . إن هذه الرسائل التي قلنا بمعلومات كثيرة عن مقاصد الكاتب هي عامل مساعد فقط . لكنها ليست العامل الحاسم الذي يندفع إليه النال في تفسير النص الأدبي

- ٢ -

والصور الأساسي الذي تدور حوله المجموعات القصصية لضياء الشرفاوي هو البحث عن القيمة . ولكن البحث عن القيمة يتخذ أشكالاً متعددة - فهو في المجموعة الأولى «رحلة في قطار كل يوم» يتخذ شكل البحث عن قيم الذات . وفي المجموعة الثانية «سقوط رجل جاد» يتخذ شكل البحث عن قيم العالم . وفي المجموعة الثالثة «بيت في الربيع» فهي تقدم رؤية كاملة لحس القيمة ودلائلها . هذا هو البناء العام الذي تشكل فيه أعمال ضياء الشرفاوي . ولكن القيمة - في هذه الأحوال - ليست أحادية البعد . إنها ذات بعد أنطولوجي في المجموعة الأولى والثالثة . وذات بعد أخلاقي اجتماعي في الثانية . والبحث عن القيمة - في المجموعات الثلاث - بحث عن القيمة . من منظور الفرد . في مواجهة قيم العالم المتصادمة مع قيم هذا الفرد . وبدور البحث عن هذه القيمة - في قصص المجموعة الأولى - غير مستريح غير متكافئ عما

١ - القيمة من منظور الذات - هل نأسس أن الإنسان كون صغير مستقل بذاته . له تاريخه الخاص . وقوانينه التي تحكم في اختياره .. فلم يكن ميشيل هذا سوى إنسان حدثت له حالته الصحية المنهارة فلسفة في الحياة^{١٧} . ومثل هذا المستوى الخط الأساسي في المجموعة الأولى بنفس القدر الذي يفرى نفسه على غيرها . وكان هذه المجموعة تجسد سمات النموذج الجمال وملاحقه عند ضياء الشرفاوي . لتمثل سماع همومه وزلله . وتطرح معظم الحاجج والشخصيات المختلفة . المتروكة . القليلة . المتألمة التي تتجلى بشكل علاقي في المجموعة الثالثة «بيت في الربيع» . بشأن اكتملت لغوات الكاتب

٢ - القيمة من منظور الجماعة أو المجتمع بشكل عام . ويحل هذا المستوى مساحة محدودة نسبياً بالمقاييس إلى المساحة التي تحتلها القيمة من منظور الفرد في عمل أعمال ضياء الشرفاوي . ويتجلى هذا المستوى في حرص الكاتب على التفرغ لقيم الجماعة التي تتصل - في علاقته مباشرة - أو غير مباشرة - بقم الذات الفردية . وذلك لكي يكشف عن نقاط الالتقاء والتصادم بين قيم الفرد والجماعة . ولا تنحى الجماعة - في هذا المستوى - الآخرين لمحبب - كما في قصة «الدياب» . و«السل» . وإنما تنحى الموضوع بوصفه موضوعاً خارجياً . كما تنحى العالم الذي يزل في الفرد ويتداخل معه . وفق الحقل القائم بين القيم الخاصة بالذات والقيم الخاصة بالموضوع الخارجي . ولا يتجسد الموضوع الخارجي أو العالم - في هذا المستوى -

لا يتحدث عن الشخصية من خلال التدخل التقليدي - كأن يتحدث عن التاريخ الشخصي لها - وإنما ينقل ملاحظاتها النفسية الدقيقة - وهي تماماً ملاحظاتها البيولوجية فيما عدا ذلك التي تترك في سير الأعمال ، ويدعم الملاحظ النفسية بملاحظته العميقة اللاحقة لما حول الشخصية من صور وأمكنة وأشخاص . لذلك يصف بطل قصته «رجال في العاصفة» بصورة أنه قاتل : «صورة لامرأة في الثلاثين من عمرها معلقة في عرقلي الخاصة في حبيبها ابتهاج غريب . تلمحان . وكنت أحسب أن هاتين العينين مستقدتان برفقها بعد فترة ما وخاصة أن عمر الصورة قد جاوز خمسة وعشرين عاماً ... وتقاطع وجهها دقيقة ذقة الحرب من لحان عيبا في نظري . حتى صغريها الصغيرتين المتسلتين من فوق كفتها على صدرها .»

وفي قصة «سئل» يصف البحر ومحاوله بوصفه وسيلة لتصوير الأبعاد النفسية للبطل فيقول : «حيا الضجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس تحفظها حالة وردية كان هواء الضجر رطباً والشاطئ متوالياً في إحياء عند أقدم الأمواج للبحر لم يكن هناك أحد . خلعت ملابسى وارتديت عابرةاً وسطحت خارجاً ورأى طفل عن السلم فحلق في لحظة ثم صحت بعد لحظات قليلة ارتفعت وعلقت إلى البحر .» ويستخدم ضياء الشرقاوى الموصف . في المسويات المظلمة للراوى وبواجه أحيانا الراوى الموضوعى . ونواجهه في أحيان أخرى - الراوى المتكلم بصير الغالب - كما نواجهه الراوى بصير المتكلم والمختلج مع الآخرين . لكن ضياء الشرقاوى يتم - في المجموعة الأولى بوجه خاص - بالراوى الذى يتحدث بصير المتكلم - وينجأ في المجموعة الثانية إلى الراوى المحايد . يعود إلى الراوى الذى يتدخل في أعماق الشخصية . ويتحدث من الداخل لإخراج في المجموعة الثالثة ورصد المجموعة الأولى جانباً مهماً من رؤية الإنسان بعد ضياء الشرقاوى . بما فيها من التصميم الذى هو من سمات الرؤية الفلسفية للبطل في قصة «السئل» - يتوقف عند الحرب الكورية - ويبدى قلقه واستيائه من عدم القتل الذى ماتوا من جراء هذه الحرب !! وفي هذا القلق تمثل المفارقة المعنى المفارقة التي يلوذها إليها كاتب يرصد حساسية المرحلة لسباح آباء القتل كالحروب الدولية . دون أن يلتفت إلى مقدار الخلط الذى يبدى فيه في واقع الحال أو حروبه مع أنه يتنفس هواء هذا الواقع . ولقد أسس ضياء بهذا التنافس الذى يفضى إلى المفارقة . وأوضحه في رسائله . ولكن هذا التنافس يتضح أكثر حينما نضع ضياء الشرقاوى في مكانه الخلقى عن تاريخ الأدب . مع الكتاب الذين شرروا وكبروا معه . فنجد تبايناً في الاهتمام العام لديهم - حيث اهتم المكتوبون برصد مفردات الواقع الاجتماعي والاقتصادى . وانصرفوا إلى التعبير عن هموم فئات جديدة . أما ضياء فكان أمينا مع نفسه في التعبير عن هموم إنسانية خالصة . عامة ، محددة

وبذلك لا يقدم التحليل الطبى لشخصياته أو يشرح . فيما يحصل بينهم الشخصيات . إنها شخصيات تنتمي - في الغالب - إلى الطبقة المتوسطة . ولكن همومها ليست هموم التي بأنها . فهي هموم تقرنا من أبطال كافكا دون أن نفقدنا إلى التفتيش التاريخى في الواقع

لقد كان ضياء الشرقاوى يرى أن التاريخي يميل الأهمية إذا ما جردنا بالحضارى بل يولى - على المستوى النظرى - أهمية كبيرة للحضارى على حساب التاريخي في إحدى دراساته التطبيقية : «إن الحضارة الحضارى يتضمن العصر التاريخى - ويحتر على (آتيه) - إذ يعتبر هذا العصر الأخير (التاريخي) امتداداً له . وهو امتداد مسي إسحاق كما يفسر اضطراب وعي هناك إزاء واقع خارجي موضوعي . وهو تمارس أو تقابل الحضارى أمام التاريخي . ومن دراسة المعيار الفنى [!!] ولا يتبع لجمال - هنا - مناقشة هذا الرأى - وجل ماأهدف إليه هو أن أرصد من نصرة مايساعد على تحليل رؤيته وإيعادها - محاولاً تحليل تبه هذه الرؤية والهموم التي تلامح إلى الواقع بالبحث عن نظيرها في الأدب الأخرى . إن هذا النوع يفسر عتراه كثيراً في أعماقه من إحالات - إلى اسم روائى عالمي - أو فيلسوف - أو مصروف - كالتغرى والدينورى - وأنثريه جيد - والتغرى - وويل

بوجهه ، وفراشه وآودن ، والكستور بلوك ، بل يصل الأمر إلى حد استخدام شخصية كاتب غرى - هي شخصية ميشيل لأنثريه جيد - في توصيف بطل قصة . كما حدث في «رجال في العاصفة» . يضاف إلى ذلك كثير من الجمل والأشعار المضمنة في الأعمال . وإذا عدنا إلى المجموعة الأولى فسوف نلق في قصة «رجال في العاصفة» بميشيل . ولم يكن ميشيل سوى إنسان تحدثت فلسفه حائه الصحية . إذ يربط بين الروح الانزيمية التي تحويه والخيال المبارة التي يحشها نتيجة لحاله الصحية . البسة . وفي هذه القصة يبرز التباين بين قيم الذات الفردية وقيم الحياة . ويحاول البطل أن يبرز عجزه عن الانتماء بالقرار المبنى بالموتى قوت الاستعمار الإنجليزي بكلمات قصيرة هي القوة . استعارها من قرأته . ويتخذ زملاءه الذين يحاربون الاستعمار . لأنهم فارغون من القيم . أما هو فهو رجل أخلاقى . فما يصر . كل الفارق بينه وبين أنثريه جيد أن القاتل نقل عرقه إلى زوجته فقتل من جراء ذلك . وقادراً لا نقول إنه ليس سوى ظل شاحب لبطل أنثريه جيد ؟

ونشير فكرة الضرورة والحرية - في هذه القصة - إلى تأثر ضياء بالفكر الوجودى بشكل عام . خصوصاً في نظره إلى الحرية . ولا يقتصر تأثر القاص بالفكر الوجودى على هذه القصة فحسب . بل نستطيع أن نلمح هذا التأثير في قصص «الغالب» و«سئل» إذ تذكرنا قصة الأولى - «ميرسول» بطل ألبير كامى في «الغريب» - و«ديوكستان» بطل سارتر في روايته «الغليان» . حيث نجد القنات والملاحم الإنسانية نفسها . والصيق والمثل والثور وكراهية الآخرين شوقاً سبب متعل مطول .

ولا يتوقف الأمر عند حد التأثير بالقرولات والروى . بل يتجاوز إلى استخدام الإجازات الفنية للتعبير عن هذه الملاحم الوجودية . وهي الملاحم التي تشكل البعد الأنطولوجي للقيمة لدى ضياء الشرقاوى . ولذلك يبدو الصراع بين الذات الفردية والحياة - في قصة «الغالب» - فضلاً عن محاولة التألف مع الصدفة في «السئل» - وكأنه ناتج عن غياب القيمة في عالم يحل محلها

أما قصة «رحلة في قطار كل يوم» التي تحمل اسم المجموعة فهي قصة رمزية واضحة الضام . لا تقترن هو الحياة اليومية التي تسترعب البشر في همومهم والبطل - المتردد كالتنق - هو الوحيد القادر على أن ينظر إلى أبعد ما يراه البشر . حياً ينظر من كوة القطار إلى الخارج . على حين يتحدد موقف البشر في انهمائه شأنه . ذلك شأن أى من يأسد بأيدي البشر إلى رؤية أوسع وأعمق من عالمهم الضيق الذى يعيشونه - إلى قيمة أبلى . فتواجه التضاد الواضح بين لم الذى إلى ندهو إلى تغير البشر وقيم الناس المأبذة للمحجرة . وحرية البنى - هنا - فاعادة عاماً بضيق الناس بدعواه . وينهى الأمر نهايةً تنسم بالنيل وإحلال . تماماً كنهاية سقراط الذى يتقدم إلى الموت دون خوف . برغم أنه معلم مدينته وأبها

ويجسد الكاتب إلى إضفاء حالة أسطورية على بطله حياً يستعبر بطلهم من طقس الموت . ويتخلص في أن يطلب منهم أن يصفوا تحت لسانه قطعة ذهبية . كي يرطوها فوق النوى الذى سيعر به سر الأساطير إلى الحميم . ولكن لم استطع ... وأردت أن أقيم القضية بدقة ولكن لبي أن الوقت ليس طويلاً ... القطعة الذهبية يصادق القطعة الذهبية . لا تسوها .. شعورها تحت لسانى . وهي نهاية تركك على الموت الذى رفع القاص بالإشارة إليه في كثير من قصصه

والموت - هنا - مضاد للقيمة بالمعنى الوجودى . فالوجود الإنسان من وجهة نظر الفلسفة الوجودية هو وجود - من أجل - الموت . ولذلك نكتب الحياة والوجود معنى اللا محلول والقيمة . ولكن ضياء الشرقاوى يضيف إضافة إلى هذا المعنى الذى يتنى إلى ماورئ هيدجر إن الموت يجد إمكانية الحرية أيضاً . لأنه لا معنى للحرية مادام قد حكم علينا بالموت . فالحرية مع الموت «مربعة» على حد تعبير - «أريك غروم»

الشاعري . وقد تكون مثل هذه النهاية مجافية للمنطق لكنها تنطوي على معنى التعليل الأخلاق ولعل الحدث نفسه يتم على مستوى اللاوعي فحسب يؤكد ذلك أننا نلتقي في الأعمال الأخرى لحياء الشرقاوي بتراكيب متعددة للفعل الخفي والمظاهر ونعكس تجليات الأشخاص مستويات لإقامة بناء متراكب يستوعب تعدد الرؤى الحي الفينة عنده

وقصة الحديقة وهي أنضج قصص المجموعة الثانية . يبدو وكأنها كتاب غريب . وهي تتناول موضوع مواجهة الأب للأرض التي يحاول أن يستصلحها وقد جعل حياء الشرقاوي هذه القصة جزءاً من ثلاثة أجزاء لرواية تحمل نفس الاسم . ونرى القصة يتفرعها بالرواية المعلى جون شتايبك والأجزاء الثلاثة تعبر عن ثلاثة أجيال يظهرون تحت عناوين متعددة أوطا . الحديقة .

وفي الجزء الأول يتم التركيز على صراع الجد مع الأرض . يساعدته أبنائه الذين سقطوا شهداء العمل المقدس . من أجل أن تعود الأرض إلى حضرتها ولتخبره الخبز . الصوت . - يفت الحبل الثاني أمام الحلم الخميل والمخيف معاً . يحمل حوفاً جديدة ومخات مختلفة . ويظهر صراعه الخاص الذي لا يقل شراسة عن صراع الجد مع الأرض المسعدة الصلدة . التي تكلست من كثرة الملح وعمل الحديقة ترويح الأسرة بوصفها سجلاً حافلاً بالخصبات . من الساقية التي مات فيها ابن الفخج المس . إلى القبر والحية التي تأكل بعض الحوام . وليست الحديقة . - هنا - رمزاً لصراع الإنسان مع الطبيعة . بل هي مجرد أرضية للحدث الرئيسي الذي تركز الرواية عليه بين الفتاة وحظيا . وهو صراع يكشف عن الأحاسيس الغسية لكلهما . وذلك هي المظلة الأبره لدى حياء الشرقاوي . فهو يتوزع الفرصة . دائماً - للتعبير عن أحاسيس شخصياته . وتصوير مشاعر الخوف والرهبة . في الجزء الثالث - الذي يحمل عنوان « هيون الغابة » - يتزوج الحطيد الذي يمثل الحبل الثالث . ويحرمه إحدى العرافات أن الأرض لن تنم إلا بعد ثلاثة أصناف أخرى . - وبعد أن يروجا دم يرى دافى . وتشربه هذه الأشجار .

ويستند الرجل أن هذا الدم هو ولده . فيحاول أن يبعده عن المنبر الذي ينتظره ويهاجم الحديقة أناس هرباء . وذئب

لا يتمكن منه ويسافر الرجل إلى المدينة . يشتري أشجار الطحاح . ويعود ليتم في الغراء انتظاراً للذئب . الذي يأبه فجأة . ويصبيه في يده . ويصر الرجل على المقاومة في ملحمة ضال وصراع من أجل البقاء . لكن لتحقيق النبوءة في النهاية ويموت الرجل . وتشرب الأرض دمه العالي البريء . وهذا الجزء هو أهم ما في الرواية من ناحية السج والبناء . فهو يصور الحدث في أكثر من مكان في وقت واحد . ويقم البناء على عدة مستويات من الزمن . ويوضح الحور الأسطوري - شيئاً غريباً - في شاعرية وعيال

وتنكز أخيراً إنجاز حياء الشرقاوي الأدبي في خطيبته لوحدة الخط الدرامي والشخصية في القصة والرواية . على غير ما نجد في قصة « سقوط رجل جاد » . حيث تواجه أكثر من شخصية وأزمة متباعدة . ويحطف الزمن الأسطوري العام في هذه الرواية في الجزء الأول عنه في الجزء الثالث . حيث يطور التفكير الشخصيات - الزوج . الزوجة . الأبى - في الأزمة المختلفة . عبر أزمة الماضي والحاضر والمستقبل . ويحدث السرد - والسرد في قصص هذه المجموعة دائري - على النحو والاكتفالات حول الشخصيات والحدث الرئيسي في بطن شديد ليعود السرد إلى نفس البداية ويتتبع السرد مع الحور في كشف العالم الداخلي للشخصية التي يتم بها حياء الشرقاوي

ويمكن أن نحدد سمات عامة لهذه المرحلة في أدب حياء الشرقاوي أوطا : تزايد وعي الكاتب بوحدة أجزاء العمل الفني . إذ لا يبدأ مع الشخصية الرئيسية من بداية العمل إلى نهايته . كما نجد في قصص « رجال في الصحابة » . « موكب رجل » . « المصنع » . وإما يتنقل بين أجزاء العمل الأساسية وشخصية . ليصبح الرابط هو الحدث الرئيسي كما في

ونلتقي بلدت في قصة « الجمهورية » . حيث يذهب المعجور فلان ابنه . ثم يضم بعد إعدام دفته إلى الجمهورية للتأثير طوبه . وعندئذ يختلف الفعل من حيث القيمة . فالمعجور ينسحب إلى عهده التأريخا يسمى الجمهوريون إلى قيم أخرى أكثر روعة وبناء ورهيم انفتاحها في نقطة واحدة حول الفعل الواحد . ولكن يأتي مقتل الابن الآخر للمعجور ليشكل منعطفاً حاسماً في قيته . فيظهر المعجور من رغبة الحقيقة في التأريخ لابنه . ويتطلق مقادلا من أجل الجمهورية . وقد دأبت أخطاه وفي هذه القصة إشارة لتجاوز التضاد بين قيم الفرد وقيم الجماعة

هذه هي بعض الملامح العامة لأدب حياء الشرقاوي كما تظهر في المجموعة الأولى . وتظهر - فيها - رؤيته الفلسفية للعالم . والفرد . منطوية على قدر كبير من التعميم والتجريد . ونشير هذه الرؤية إلى أن اختلاف حياء الشرقاوي عن بقية كتاب جيله من معاصريه هو اختلاف في المضمون والمضمي والنظر إلى العالم

- ٣ -

ونلتقي - في المجموعة الثانية - برؤية مختلفة إلى حد ما عن المجموعة الأولى في هذه المجموعة - « سقوط رجل جاد » - يطل المواقف الاجتماعية بعض ملامحه . ويحكي البطل الواحد في القصة ليحل محله أكثر من بطل - ويعبر اهتمام الكاتب بغس الفرد عن كل شخصيه . وفي قصة « سقوط رجل جاد » نفسها - ثلاث شخصيات رئيسية يتنقل بينها الكاتب ببراعة . لينقل ملامحها ويصوغ الحدث الرئيسي للقصة ويواجه الرجل المخيف الذي يحطت فتاة قروية . والأم التي تزجج من طيش أبنائها وعراكها مع ابن خالها . والفتاة التي تزجج من جهالة المظف والمحاول أن تنقله إلى عالمها المرح ولا يشعر القاري . بأي تحيز من القاص لشخصية على أخرى .

وتتطور اللغة في المجموعة الثانية من الجهد إلى الخس . وبينما كانت اللغة - في المجموعة الأولى - تعتمد على الرسمية . والتجريد . والاحالة الدالة على شخصيات محدودة في الأدب العالي . تواجه اللغة الخسبة في المجموعة الثانية « وحيدة البناء التي على التركيب والتعقيد . وتحقق الملامح الواحدة للصوت الواحد

ويقترب القاص من المضمون الإنسانية العامة المرتبطة بطور الإنسان ووجوده من أين . وإلى أين ؟ ويحم الكاتب بالوقوف عند الأعمال الإنسانية ذات الدلالة الأخلاقية . فيتناول الحياة . والقدرة . والقتل . والسقوط . ورغم حرص الكاتب على تصوير المواقف الاجتماعية بعض ملامحه - في هذه المجموعة القصصية . فإنه يستطع بوصفه مهاداً لثائفة القيم الأخلاقية . وذلك ما نجده في الحديث عن البطل في قصة « رحلة أبي الطويلة إلى المدينة .

« ليست المسألة أن أناه عنده فدانان وأني لا أملك قيراط واحد » . هذا فهو يرفض أن يتركز على بطلون مع بطلونه في الشهادة . فاضطر لأن أضحه على مسند الكرسي . ويأمر أن أنظف الفرقة وأضلل الأطباق والأكراب وإذا ذاك على الطاولة . فكل أن أحد كسي وأذاكر أمام الفرقة على المسطح حتى يأكل للظلام كل الكلمات .

ويضاف معنى الأخلاق إلى جانب البعد الأنطولوجي في رؤية الكاتب للقيمة . وهو ما نلمحه في قصة « الحارس والضمحة » . حيث عبد السلام حارس المكتبة . يجرس إبراهيم وهو يروي القبط إلى أن ينتهي الضمحة من عته بزوجته الأخير . ولكن الحارس يخافه الفنون عالة أن يعث الضمحة بزوجته هو . فيقول إلى يته ليجد - زوجته نائمة . وعندما يعود إلى موضعه يجد إبراهيم قد ذهب هو أيضاً ليبحث عن امرأته . في هذه القصة يرى اهتمام حياء الشرقاوي بالحدث الرئيسي . والحدث الخفي الذي يستر وراءه . ويضيف إلى هذا التركيب - في بناء القصة - بعداً جديداً إليها

وفي قصة « الغريم » . يساوم الصديق صديقه أن يترك له القراءة التي يحيا . ويرفض . فيركب في عرض البحر . ويركب قارب . ويبتعد عنه حتى يصل إلى الشاطئ . وقد ألقى علامته في الماء احتضاداً في وفاته . لكنه يحتاج به مستظراً على

قصة «سقوط رجل جدد»

ولابها استخدام الكاتب - في هذه المجموعة - للأزمة المحتللة في بناء شخصياته وكشف عالمها الداخلي - وهو ما يتضح أكثر في روايته اللاحقة «الملح» وعمومته الثالثة «بيت في الريح».

وثالثها التوظيف الجاد للأسطورة - على نحو ما يظهر في الجزء الثالث من رواية «الحديقة» - حيث تتحقق نبوءة المعرفة.

رابعها - أن الرواية «الحديقة» تطرح تطور رؤية ضياء الشرقاوي الخيالية - وانطلاقاً من التذكير الضرد على الفكرة ذات الدلالة الفلسفية إلى الاعياد على التشكيك الخيال في بناء الرتبة

- ٤ -

في المجموعة الثالثة «بيت في الريح» - نواجه عالم ضياء الشرقاوي وقد اكتملت أدواته - واعدت رتبته الفكرية - وانجذبت له إلى الحياة - وبدأت عناصر اللون والحركة والصوت تصبح أدوات أساسية في يد الكاتب لتشكيل عالمه - وأصبحت اللغة - علاقة وبناء وركيا - هي شغل الكاتب الشاغل - فهو في هذه المجموعة - بيت في الريح - يستخدم الحملة الفعلية طوال المجموعة - أي يستخدم فعلين فيها - وهما الفعل الماضي - الذي يضيف إليه بعد الاستمرار - أي الماضي المستمر - والفعل المضارع الذي يندلج على آنية اللحظة - دون استبعاد للذاكرة - ويتدرج ما يستدعي في وهي الماضي أو الشخص في الحضور والغياب - كأنه أضواء تلمع وتختفي

والنضاد بين الظاهر والحق - هو التهمة العامة التي يجرى على أساسها المجموعة كلها - بل قصة «رجال منتصف الليل» - نواجه ثلاثة رجال - ثم حضور وغياب متفاوت وسرعات - يدرك أن الثلاثة رجل واحد - يتجلى في أشكال رمزية مختلفة - وفي حالات نفسية متباينة - وفي قصة «بيت في الريح» نواجه شخصيه واحدة - تتبدى في صورة «أنا» - والآخر - وسمع

«أعود بك حياً تترى أنت ذلك - لذا نحن هي طبعك الكون عرفت أو حتى رغبك في الحرف أو شروعت في الحرف - فحسب أنت - أو بحس روجبتك الصغيرة - أو بحس أنت وروجتك الصغيرة ما يأتي سألها ما أنشأ فعله - أو أني يمكنني أن أتركك ذات مرة في القهى ولا أعود بك إليها - أو أتركك في عرض الطريق - أو في حديقة من الحدائق - أو أمام البحر أو حتى خلف المشتى العام خارج البلد حيث يفل الملقط والخت» -

ونحن الحكاية التطبيقية من المجموعة - وتوضح المسمة الرئيسية للموضوع في دواخل شخصيه - ولا يلق القاص عند الإحساس الواحد داخل الشخصيه - بل يتجاوزها إلى الاحتمالات الممكنة لكافة الأحاسيس الداخلية - فنسمع «حرفك أو حتى رغبك في الحرف أو شروعت في الحرف» - هذا التعبير الدقيق للهدف - للمصحة في كافة الظروف التي يحلها القاص - في بقية قصص المجموعة - وفي قصة «التحولات» - نواجه امرأة تتجلى - بل توفى أن حبيباً قد جاء - لكننا نعلم - في النهاية - إلى أننا هم في عالمها الداخلي - ذلك الذي لا يعرف الحدود الفاصلة لعالمنا الواقعي.

وفي قصة «علاقات الداخل» يصبح الرجل شخصيه - وهكذا يلتفت - في كل قصص المجموعة - إحداث بين الظاهر والحق - وبين الحقيق وغير الحقيق - ولذلك يركز القاص على الحدث الرمزي للبل - الذي يتجاوز اللحظة الزمنية الحقيقية ليعبر عن رؤية عامة - تربط بين الوجود الإنساني

ولكن العمل الأدبي الذي يستحق وقفة خاصة عنده - في هذه المجموعة - هو «مأساة العصر الحديث» وركز بؤرة الصراع - في هذه القصة حول المرأة - الأسطورة - التي لا يمكن أن تأكد من وجودها أو حضورها الفعل - وهي تأخذ صورة مختلفة عند كل من الرجل والمرأة اللذين يشكلان شخصيه العمل الرئيسية -

فهي تتجلى - عند المرأة - في صورة المرأة الجميلة التي تشبه الشمس الجميل وتتجلى - عند الرجل - في صورة المرأة المكسحة العمياء - والصماء - والبكاه

والصورتان رويتان مختلفتان لشيء واحد هو المرأة الأسطورة - وكما يصور كل إنسان بله الخاص - وفق أسياها الخاصة - يتصور الرجل والمرأة موضوعها كما يرد كلاهما أن يراه ولذلك تطوى «مأساة العصر الحديث» على رحلة ذات أبعاد تجريدية - تحاول الفرار من المطاردة الأروية التي تعيش فيها وسميتها الحياة - ويظهر الإنسان أن لها وجوداً خارجياً بينما هي تابعة في ذاته - إن الإنسان يعطارد معه عناء عن القيمة - ومن أجلها - ويخترع لها أسماء ويخلق لها آلهة - ولكن ما يجره ويخلقه كعوره - في النهاية - بل نفسه - ونحن سقط هذه المعاني والقيم على أفتنا - في عصرنا الحالي - الذي كثرت فيه الآلهة دون أن ندري - فلا ندري أننا سلب أنفسنا - بذلك - حقها الوحيد في الحياة - بدل انتظار عطاء الآلهة التي أعطيناها كل ما نملك - هذه هي الرؤية العامة التي تدور حولها هذه القصة الطويلة

وتتكون القصة من ثلاثة أجزاء - على هامش العصر الحديث - و الفصل في الحميم - وأفراح الحسد - وتعرف في الجزء الأول - على مفردات العالم الأساسية - وهي رجل - امرأة - وسرير - وجردل لفصالات - ويظهر الإنسان وكأنه لا يفعل شيئاً سوى ممارسة إخراج الفضلات والمقاديرات ويتجسد الزمن في الفعل المضارع - ليصبح الزمن الآن للفرغ من كل أبعاد التاريخ - فكل ما يلزم الرجل والمرأة يرتبط بما وراء الباب - حيث توجد المرأة الأسطورة - أما الجزء الثاني - فتجلى فيه المرأة حضور المرأة الأسطورة - والرجل طالب في صوم وتحدث المواجهة بين الرأيتين في عالم يحظر من كل شيء سواهما - فعلى المرأة كل حيالاتها عن نفسها إلى المرأة الأسطورة - فيدر جمعية ورأته أما الجزء الثالث - أفراح الحسد - فيمثل محاولة الخروج من رقابة الحياة - واختيار المعرفة الإنسانية من طريق الفعل الذي يتجه إلى المشاركة مع الآخر - ويأخذ الحسد بعداً أسطورياً للوصول إلى الإنسان - فيمرر إلى الخروج من رحلة لمر لا تفكك منه -

والمرأة الأسطورة - هنا - امتداد لحي الخلق والظاهر في جملة أهال ضياء الشرقاوي في المجموعة الثالثة - ولكنه يتجلى - في قصته الأخيرة - في فكرة الصراع بالمعنى الدرامي البسيط - ليصبح الحوار والوصف وسيلة للكشف عن حركة الإنسان في بحثه عن نفسه وعن قيمه - ولذلك يحدد الوصف معنى الزمن - عبر بنية لغوية - تتراوح بين المضارع والماضي المستمر

وعلى الزمن المتصين من «مأساة العصر الحديث» - تبدو بلا رسم وبسيط عليها التجريد والعميم - فتوجه إلى مطلق الوجود الإنساني - ذلك المطلق الذي يوزن في الكتاب

هوامش

(١) الممارق في الزحام - ضياء الشرقاوي مجلة الاكلام العراقية ص ١٠٠ تشرين الثاني ١٩٧٤

(٢) ضياء الشرقاوي: «رجال في العاصفة» من قصص «رحلة في قطارة كل يوم» مجلة الكتب القاهرة ١٩٦٦

(٣) «نسخ حطية» مجلة القصة القاهرية ص ١٠٥ ديسمبر ١٩٧٨ قراءة بديلة في رحلته في قطارة كل يوم عنوى القيد على رسائل ضياء الشرقاوي الأدبية - إصدار محمد الراوي

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

فائق إسماعيل مرسى

ويقدم الكتاب - في مجموعه على شخصيتي أساسيتين - الأولى شخصية أحمد باشا المبكى ناظر المهادنة في النصف الأول من القرن التاسع عشر، والثانية شخصية راوي الأحداث - عيسى بن هشام راوي مقدمات يتبع الزمان المهدلى (أ) رسم الشخصيات

يقدم صاحب المقال إلى أهمية، حديث عيسى بن هشام، من حيث رسم الشخصيات، محاولاً تقديم وصف لأهمها، مركزاً على شخصية الباشا وأهمها بالنسبة لتطور الأحداث وعموماً، ولما يرى روجر آلين، فإن شخصية الباشا الشخصية، تقوم بقوم مهم في القصة، وهو توجبه النقد للمضمرات التي حدثت في بيئة المجتمع المصري، وذلك عن طريق المقارنة بين عصر الباشا، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وعصر «عيسى بن هشام»، في النصف الثاني من القرن نفسه، وهي الفترة التي بدأ فيها احتكاك مصر بالحياة الغربية الحديثة، التي لعبت على أهم اجتماعية وتوجهات إيديولوجية مطاوعة لعصر الباشا الذي يحدده كاتب المقال بالعصر الإقطاعي، ومن خلال ذلك يرسم لنا المربي شخصياته بدقة وأكثر هذه الشخصيات نماذج لما سمات معروفة كالحامي الشرعي والعمدة وكاتب المذكرات، ويذكر أن تذكر أن معظم هذه الشخصيات يطلب عليها النقد الاجتماعي لكل مظاهر التقصير في المجتمع المصري، ومن ثم كان طبعاً أن يسود أسلوب السخرية، كالحامي الشرعي ومساعدته - مثلاً - لا يترددان - والحامي حياة القانون - في عرق هذا القانون للحصول على المال.

(ب) الأسلوب واللغة

كان المربي شديد الاعتزاز باللغة العربية وآدابها، ويستطيع أن يلمح ذلك في هجرته على أحمد شوقي الذي ذكر في مقدمة ديوانه الأول أنه يحاول التجديد بعد اطلاعه على الأدب الغربي، ولذلك اتخذ من فنون الغربي أساساً لبنائه القصص الخيالية، رغم أنه كان يهدف إلى إدخال فن غربي إلى الأدب العربي. فقد حدد هدف المربي - في كتابه - في خلق تضاد بين المقامة ولغتها، وبين بناء القصة على النحو المعروف في الغرب، ولذلك يتجاوز في عمله السجع والاشعار البهجة، مع محاولة تقديم شخصيات عظيمة من المجتمع المصري.

ويقوم روجر آلين Roger Allen بدراسة أسلوب المربي، فيشير إلى استخدام السجع في وصف الشخصيات وتقديم كل فصل في الكتاب، ويلاحظ

نوعاً في هذا العدد لبعض لطائف القصة العربية القصيرة، كما نلاحظ عدد من دارسي الأدب ونقاد في الغرب، ولقد رأينا أن نحوي المقالات التي تعرض لها على وهي تتطور في القصة القصيرة منذ كان لنا شعراً إلى أن صارت واحدة من الفنون الأدبية الناضجة.

ولقد ارتبطت نشأة القصة القصيرة - في العربية - ارتباطاً وثيقاً بحدوث التغييرات الاجتماعية، السياسية والاقتصادية والثقافية، بحيث يمكن القول إن الفاجس القومي الذي تبلور في مطالب التحرر، والتحديث، ومواكبة خطوات العصر، كان المناخ الذي احتوى مثلاً فن القصة ورواها، ومنحه فرصة الوجود والبقاء.

كان الموضع العربي في بداية هجرته يزلزله عدد من التحديات التي كان يجارها هي الانفلات من الاحتلال التركي والاستعمار الأوروبي في آن، وكان على هذا الوطن أن يدخل في معركة التحديث دون أن يفتح أبوابه بركة، فيجعل من هذا التراث أحد أسلحته في محاربة تحديات هذه المرحلة التاريخية، وعلى مستوى الفن الأدبي يجازب الإلحاح على تصوير الشخصية المصرية مع البحث عن سمات مميزة للفكر المصري، ولجأوا الحرس على استنباط الفنون الغربية مع الحرس على منح التراث حضوراً مؤثراً، بحيث يتج - عن نضال الجاهزات الفن الغربي ومعطيات التراث - لنا عرباً متعبين.

حديث عيسى بن هشام :

والمقال الأول في عرضة، يبدأ مع إحصائيات فن القصص، وبالمعنى مع حديث عيسى بن هشام، وقد كتبه روجر آلين Roger Allen في مجلة الأدب العربي، Journal of Arabic Literature, Vol. 1, 1970.

وه حديث عيسى بن هشام، واحد من الأعمال القصصية التي لا يمكن قروح الأدب العربي أن يمر بها مروراً عابراً، ذلك أنه عمل يتبع بالمعنى الأساسي الذي كان يعاينه النصف المصري في مرحلة الطفولة، يوشك فيها المجتمع القديم أن يلفظ أنفاسه، ويولد فيها مجتمع آخر مغاير له في قيمه وتوجهاته.

ومن المعروف أن حديث عيسى بن هشام محمد المربي، قد نشر منجماً في مجلة «مصباح الشرق» - ذلك التي كان يملكها إبراهيم المربي - بين أبريل ١٨٩٨ - وأغسطس ١٩٠٣، ولم يجمع بين دفقي كتاب إلا في عام ١٩٠٧.

أن بعض القدرات المتطورة كانت مصاحبة لوصف الشخصيات أو الأماكن ولذلك ظهر الإبراط في وصف الطبيعة والأماكن والحيات ، مثل الوصف ثلاثي للحدائق المحيطة بقصر قياشا ، وشوارع الإسكندرية . أما القدرات التي يبرز فيها التحد الأجناسي ، فيشير روجر آين إلى الوصف التفصيلي للطقس الذي قدمه الموهبي .

وبلغت روجر آين الاندباء إلى ولع الموهبي بالسجع والبطاق والفضاد ، ويؤكد أن هذا الراح قد جعل للموهبي يدو متكلفا ، باحثاً عن الألفاظ القاموسية التي ماتت أو كادت ، رغم أنه يستطيع أن يكتب بحرية بسيطة ، أكثر حصرية وبساطة ، وأبعد عن التكلف والفضاض ، ويرى في الحوار الذي دار بين القياشا والمطبيب - في الفصل الخاص بالطب - دليلاً على ذلك ، فقد عرض القياشا أفكاره في حرية بسيطة غير متكلفة ، ذلك على الرغم من تسرب بعض ولعه بالسجع إلى هذا الحوار لجور على ثقافته وأسبابه

ورغم احتفال الكتاب بأن يقدم ، في ثيابه ، عرضاً للأجتماعات السياسية والاجتماعية والأعمالية فإن روجر آين يؤكد الطبيعة الأدبية له ، مرجعاً قوته وانتفاذه بين قراء العربية إلى ما تضمنته الكتاب من صورة صادقة لواقع المصري في تلك الفترة

وإذا كان لغة لغة قد وجه إلى حديث عيسى بن هشام ، مركزاً لملاحظة مؤلفه في رسم صورة المجتمع المصري فإن روجر آين يرى أن الكتاب يصور بصورة صادقة ما كان يجري في المجتمع المصري ، لا يحبه سوى الانحياز إلى شخصية امرأة قتل النساء . فقد انصهر الكتاب على رسم صورة واقعية سيرة السيرة ، ورجح ذلك إلى غياب التأثير النسائي في المجتمع آنذاك . ولكن إذا كان يمكن القول أن يجد علماً يور غياب المنصر النسائي فإنه لن يجد مثل هذا المنحيز في غياب الطبقات الدنيا ، فقد ناد الموهبي تركيزه على الطبقتين الوسطى والعلوية إلى عدم إبراز طبقة الفقراء والعامية

وعيسى روجر آين حديثه عن كتاب «حديث عيسى بن هشام» محمد الموهبي بأنه يشبه - في كثير من الوجوه - كتاب «رحلات جيلوفر» للكتاب الإنجليزي جونان سويت ، وإن كان الأسلوب الصحفي للكتاب يذكر بأسلوب الروائي الكبير لشارلز ديكنز .

٢ - المزايا :

وإذا كان حديث عيسى بن هشام يقدم صورة صادقة لحياة المجتمع المصري في زمنه ، فإن المقال القليل الذي تعرفت عنه يدور حول روية مهمة لكتاب مصري كبير ، نقل أعماله الكثيرة - بما اشتملت عليه من رجاحة وتنوع - مرة بالغة الأهمية في كتاب ما يدور في الواقع المصري . ذلك هو كتاب الكبير نجيب محفوظ . أما الرواية فهي رواية «المزاة» التي نشرت سلسلة في مجلة أسبوعية قبل نشرها في كتاب . ومن الطريف أن كتابا الروائين كاولان صباغة موقف - بسجته الروائي غالباً - لا يجري في الواقع المصري .

أما المقال فهو لروجر آين أيضاً ، وقد نشر في حقيق في دورية «العالم الإسلامي» The Muslim World ، في عددين متتاليين ، أولها في عام ١٩٧٢ ، وثانيها في عام ١٩٧٣ .

يبدأ آين بالإشارة إلى حزمة يونيو ١٩٦٧ وأثرها على القضاة المقلدة في مصر والعالم العربي . ويرى كاتب المقال أن أثر حزمة يونيو قد تدهى فيها كتب نجيب محفوظ بعدها . ومن هنا نستطيع أن نفهم تركيزه على كتابة القصة القصيرة ، ذلك لأن القصة القصيرة ، تناسب الاتصالات السريعة ، وهي أسرع من حيث الانتشار . وقد نشرت قصص محفوظ في جريدة الأهرام ومجلة الهلال ، ثم جمعت في مجموعات قصصية تحت عناوين : «تحت المظلة» (١٩٦٩) و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» (١٩٧١) و«شهر الحسل» (١٩٧١) . وقد كتبت معظم قصص هذه

المجموعات بين أكتوبر وديسمبر عام ١٩٦٧ . ويمكن بعضها على حوادث حقيقية جرت في هذا الأيام . والناظر في هذه القصص يرى بلا عناء أن نجيب محفوظ قد جتح إلى القبح والنفوس والنفوس بالثقافة الدافع وانتهاء المني . فكل قصة «تحت المظلة» - في المجموعة الأولى - يمارس الفنان الحب بين الأنفاس . على حين تحدث جريمة قتل ، ويطلق الشرطي النار على الموقوفين الواقفين تحت المظلة . أما في قصة «وليد الحناء» وهي واحدة من قصص مجموعة «شهر الحسل» لقصة طفل حديث الولادة يقتل أوجه رجال مسجونين بلبسة يده . ونحكي «نافذة في القصر الخامس والثلاثين» قصة رجل يحتفل بعيد ميلاده الثاني - ليفاجئ بسيوفه بأن يلقى نفسه من شرفة المنزل

ويرى روجر آين أن محفوظ قد جاور هذا الموقف الناجم عن صدمة يونيو . والتكفي على فقدان الأمن والضي والنهاية من حبة شبة إلى موقف آخر مثير . وقد نجح هذا الموقف الأخير في روايته المزاة .

يرسم نجيب محفوظ في «المزاة» صورة لحيته وزيته . ويكشف عن العوامل التي صاغت عقله ووجدانه . من خلال شخصيات متعددة . ولذلك عظمى المزاة بلامه للفرقة . ورواق الخي . وأسئلة الجامعة . ومذكرى المنهج وكتابه وفلاسفه . وضباط أجهزة الأسية وغيرهم . ويضيف روجر آين أن محفوظ يقدم هذه الشخصيات من خلال تجربة واقعية ، إذ يستطيع المرء أن يرى الكثير من أحداث حياة الكتاب وتطوراتها في هذه الرواية . ولهذا يعطى آين القارئ بهذه من نجيب محفوظ وظروف حياته وزيته وقلقه ، فيذكر أنه ولد في حي الخيالة القريب من الحي القديم الحسين . ثم انقل بعد ذلك مع أسرته إلى حي قريب من هذا الحي وهو حي الميمنية حيث لقى صباه وفترة طفله العمر في الجامعة حيث تخرج من قسم الفلسفة في جامعة القاهرة . ويتحدث الكتاب عن الناس نجيب محفوظ في الحياة الثقافية والسياسية واهتمامه بالصالونات الأدبية . وكيف استطاع أن يمتلئ صيا ليرات عصره السياسية والأدبية التي كانت تزلزل في مصر آنذاك ومن خلال حديث روجر آين عن هذه الليارات يوضح اهتمامه بتاريخ مصر الحديث والمعاصر . وما يبرز فيه من تيارات وأفكار . وهو يرى أن شخصية سعد زغلول كانت لها أثر جده لدى في تشكيل وعي نجيب محفوظ . يضاف إلى ذلك ما يرتبط بظهور الولد على المسرح السياسي . ومناقشة الأحوال الدستورية بقيادة محمد محمود . ثم حكم جمال عبد الناصر في نهاية الثلاثينات . ونشوب الحرب العالمية الثانية وماجرته على مصر من حروب وتغيرات في البنى الاقتصادية والثقافة والفهم . وهي التغيرات التي رصدها نجيب محفوظ في عدد من رواياته

وإذا كان نجيب محفوظ قد رصد تغيرات الواقع المصري في عدد من رواياته المبكرة فإنه يركز في عدد آخر على التحولات التي حدثت في مصر . إثر قيام ثورة يوليو ١٩٥٢

وقد تدهى تاريخ ثورة يوليو وأحداثه وتطوراته في رواية المزاة . التي تربط طموح نجيب محفوظ فيما يصور التغيرات المدعية والأيديولوجية والسياسية وتدخلت الرواية في عظم عالم متشابك العناصر والعلاقات . وتقدم هي الراوي عدداً ضخماً من الشخصيات المتعارفة . وبدأ هذه الشخصيات برحلة للفرقة ورواق حقوة السياسية إلى رملاء الراوي من الكتاب . والتقاد والمصطفين ومدعي الثقافة وهازيات اللغة وضممايا القمع السياسي . ويقودنا نجيب محفوظ في هذه الرحلة التطورية بين الشوارع والحدائق وبيوت القصة السرية ومدرجات الجامعة وجلسات النقاش ومكاتب الموظفين . محذراً القوم في شخوصه ومتابعاً ما يجري ظاً من صائر وأحداث

ويرى روجر آين أن محفوظ قد برع في رسم صورة موثقة للحكومة القليدية . وقد استطاع - من خلال هذا الموقف - أن يقدم صورة لا يجري في الحياة السياسية المصرية ، في فترة ما قبل الثورة وما بعدها . وتظهر لنا صورة الموظف محذرة الدحل ، الذي يلجأ إلى الرشوة وطرق الكسب غير المشروعة كما نجد صورة

تفهمه للوظائف التزنية ، نظيف الدين الذي يصدى لطيفان الرشوة والبراءة المال وضغوط الزور .

ويربط زوجر بين المزايا وكثير من القصص القصيرة التي كتبها محفوظ ، في القصة التي تلت حزيمة يوبو ، إنها - على عكس ما يلعب كبريون - أقرب إلى القصة القصيرة . ويرى أن بإمكاننا أن نرى - في كل شخصية - قصة قصيرة من نوع جديد ، مكعب القلعة ، صريح الخوار ، وهما السجان اللذان ميزتا قصص تحت المظلة وشهر الفصل .

٣ - المجتمع والحس في قاع المدينة

لنقال الثالث الذي نعرفه في هذا العدد . كتبه كاترين كوربام Catherine Corbham ونشر في مجلة Journal of Arabic Literature . وهو بعنوان « المجتمع والحس في قاع المدينة » يوسف إدريس . ولقد تم الكتاب يوسف إدريس إلى قرأتها بوصفه واحداً من كبار كتاب القصة العربية الحديثين . القادرين على التواصل مع القراء . والمشاركة في صياغة وجدانهم ومواقفهم وروايتهم . ولقد استطاع بإجادته في القصة القصيرة والمسرح والرواية والمقالة الصحفية أن يشارك مع عدد من الكتاب في تبيت أقدام القصة الحديثة في مصر . وتؤكد كاترين كوربام أن يوسف إدريس واحد من كتاب مصر الذين استطاعوا اسواء وانفصا وفهم علاقته برصد ما يحدث فيه من تغير ليس ولا يفتي اهتمام الكتاب عند المجتمع من خلال علاقات رجاله ومواقفه للرجال . يطرح أيضا مفهوم الرجولة والأنوثة . كما تبرز من خلال العلاقات الحسية وتستورد كتابها المقال موضحة أن قصص يوسف إدريس تلمس بالبساطة والصدق والإيمان في المجتمع ، وتضعه من خلال علاقات الرجال والنساء فيها سوكا هو الحال - في قصة المهمة ، حادثة شرف - . لأن المجتمع يستطاع أن يغير من عيشه فيه على الامتثال لنسبه القيمي

وترى الكاتبة أن تقدم المجتمع ومرونته وصفه ونفسه . يتضح من خلال العلاقات الجنسية ، وعلى شريعتها وإنسانيتها . وفي هذا الإطار تبرز أهمية كثير من قصص يوسف إدريس التي عالج فيها الجنس بين الرجال والنساء من كافة الطبقات وتؤكد لنا كاتبة المقال أن النظرة السطحية قد تهم أدب يوسف إدريس بالإفراط . وهو أمر نرفضه النقطة ، مؤكدة أن أدب يوسف إدريس يكشف عن مفهوم المجتمع المصري للجنس ، بالقدرة على كشف عن علاقات هذا المجتمع الطبقة والاجتماعية والسياسية .

وليس الجنس موضوعا سهلا ، يمكن لأي كاتب أن يتلمسه . بل هو مفهوم يتطوى على قدر كبير من التعقيد والتعاطف ، وهو يحفظ من مستوى قاتل وطبق إلى مستوى آخر . لعل عكس آراء المجتمع المصري من البرجوازيين الذين يستطيعون الاحتفاظ بسرية علاقاتهم وعصبيتها بعد أفراد الطبقات الشعبية . خصوصاً الذين ينتمون إلى المجتمع الزراعي ونسبه القيمي ، يفتون أمام تغيرات الحياة في المدينة . دون قدرة على مواجهتها . وتتل الموقف من الجنس في حياة النازح من القرية إلى المدينة . مؤشراً عاماً يتضح عن عملية الفرد وقبيلة وسلوكه .

في قاع المدينة . يلعب « عبد الله ، القاضي » - ماكن حي الجزيرة في القاهرة إلى واحد من أكثر الشخصيات الشعبية لظراً وتحفظاً . هذا عن عادته وعشيقته التي سرقت ماله . ويلعب القاضي - كما تقول الكاتبة - محكما في وصف شخصية القاضي . وما تطوى عليه من تناقضات . وتستورد كاتبة : إن بناء « قاع المدينة » القصص لا يهبط أساساً على وصف العلاقة الجنسية بين القاضي وعادته الحميمية ، بل يصد يوسف إدريس إلى الكشف عن التأثير الطبقى والنفوذ بين رجل من وجهه المجتمع ، وحظي البرجوازية ، وبين امرأة من البيوتات التي تعمل عادمة في بيته . وطغت النظرة . في قصة « قاع المدينة » ، أنها تعتمد بناء القصة البوليمية ، حيث يقوم القاضي بدور الفتش للبحث عن جريمة سرقة الساعة وضبط المجرم مفترق الخرق . ومن خلال جزئيات علاقة القاضي الجنسية

بجاذبته ، تكشف توترات شخصيته وحقيقتها . ونزع قيمه وحياته المفرغة من أي معنى للأصالة والخصوصية الإنسانية . وليست قسوة الأحداث انتهاء علاقة الجنس بين الطرفين كما يظن البعض ، إذ تؤكد الكاتبة أن هذه القسوة تبدأ عند مواجهة القاضي للعادمة في منزلها بالأحرى . عندما يشدها إلى التافهة . وينادي الضابط « أشرف » مهنداً إيلاها بالحس عاماً كاملاً إذا لم يسلط ماله

وتتسبب الكاتبة مقالها بالإشارة إلى أن يوسف إدريس يحاول إشراك القارئ في الأحداث خصوصاً الصراع المحتدم بين القاضي وعادته

٤ - المحافظة والتجديد في روايات هسان كنفاني

صاحب المقال الرابع في هذا الموضع هي هيلاري كيلبارريك Hilary Kilpatrick عن الأديب الفلسطيني الشهيد هسان كنفاني . ومنذ البداية تؤكد لنا الكاتبة أن الكتاب منها بلغ انبساطه في العمل السياسي المباشر يعود - دوماً - إلى أدبه

لقد جرت العادة أن يدرس هسان كنفاني دراسة مضمومة . لتركز على رؤيته للقضية الفلسطينية . وتحاول أن تهم جميع هذه القضية . والحوامل التي أوصلها إلى هذا الحد من التطيد والصعوبة . وقد ساعد على ذلك أن هسان كنفاني كان أحد قادة فصائل المقاومة الفلسطينية . والمتحدث الرسمي للجنة الشعبية . وهي واحدة من أكبر وأشط المنظمات الفلسطينية المسلحة

وتحريها كيلبارريك Kilpatrick = عند البداية = أنها تتناول جهالات البناء القصصى لدى هسان . دون التركيز على مضمون قصصه السياسي . إلا في الحدود التي توضح إيمانه الخالي . ولذلك يدرس هسان كنفاني في قصص هسان في علاقته بالملزمات التراثية الشعبية بها . ولا يهي تركيز النقطة على درس البناء القصصى لدى هسان كنفاني . أنها تلمس النظر عن القيمة السياسية اللاحقة في هذه الأعمال . فهي تبدأ بالتميز بين رؤية هسان كنفاني وغيره من الكتاب الفلسطينيين

إن فوز تركي . مثلاً . يميز في كتاباته عن موقف مختلف من العرب غير الفلسطينيين . وهو ما يحدث مع سميرة عزام . فالأول يحمل العرب جميعاً مسؤولية الشك . وهو ما يميز عنه أيضا كتابات سميرة عزام التي عاشت في لبنان طويلاً . أما أفق هسان كنفاني فافق لأرحب . . ونظرة أعمق . فهو لا يتخذ موقفاً من عرب أو من غيره على أساس هويته القومية . بل على أساس موقفه الطبقي والوطني . ولذلك يوجه نقداً مرّاً للشعوب المروا ورجل الأحوال الثنائي في قصصه . فترفضها للتخالف من القضية الفلسطينية . وهو موقف طبيعي إذا تذكرنا أنها ينتميان إلى الطبقة المصلحة التي تتأخر مصالحها مع نجاح النضال الفلسطيني

وترى كاتبة المقال أن أدب كنفاني يتناول من بعض الموضوعات التي أكثر القاصون من تناولها . فهناك - على سبيل المثال - موضوع معاداة الإنسان العرق لقرينه . حيث تلمس المجتمع الزراعي للدم بالتواكل والبيئة والبلاء في تناول الحياة . إلى القضية حيث يواجه عدداً من القيم المدنية المتغيرة للمجتمع

وتضيف الكاتبة أن عدداً كبيراً من قصص هسان تتناول حياة الفلاح الفلسطيني في القرية . لكن من زاوية مختلفة للزوجة السائدة في كثير من الأعمال القصصية العربية . إن هسان لا يصور حياة الفلاح الفلسطيني كما يصور عبد الرحمن الشرفاوى الفلاحين المصريين في القرية المصرية في رواية الأرض . بل تكشف الأرض معاني مختلفة . تلمس بالعمق وإضفاء الرموز على حريات الأرض والحياة القريبة الفلسطينية . فتتلمس الأرض في علاقة خاصة مع ولوعها ولرجال تحت الشمس . مثلاً ترى فلسطينياً يذكر أشجار الزيتون العشرة التي يمتلكها .

يوصفها دوماً بتجاوز وجودها الفصح . وفي « أرض للزيتون الخرس » يصبح للزيتون معنى جديد يرتبط بالتراب الفلسطيني الممتص . وهأم سعد . تضيف شجرة الكروم وصفاً شاعرياً . فتذكر لنا أن هذه الشجرة ليست في حاجة إلى الري . إذ تمنحها العلاقة الحميمة بالقرية والمناخ ما لا يحتاج بعده إلى ري ولذلك فهي تعطى أكلها في سقاء عطري عجيب

يصور من قومه ليجد أن لغة سامية قد دلت في كل شيء يحيط به ، في الطرقات والشوارع والحدائق العامة دون أن يلهم لذلك سبباً أو مغزى . وقد يلجأ جورج سالم إلى خلق جو معتم غير محدد المعالم يعتمد على العناصر الشيرة الغامضة . وهذا ما نجده في قصة « منزل في ظاهر البلدة » حيث يعود رجل إلى بيت جد عناء يوم كامل من العمل فلا يجد بيتاً .

ويستورد جورج موضوعاً أن القبط في قصص جورج سالم ليس ذ . سبباً محدداً واضحاً . معروف الاسم والمغزى . بل هو الإنسان أو كل إنسان *Everyone* وكأنه يحاول . بذلك . أن يكشف الإنسان مجرداً من هويته وطبقته الاجتماعية . ليخرج قضايا إنسانية تدور على الرواقي والمحدد والمعنى . ويجد في قصة « الصعود إلى الجبل » *Mountain* . رجلاً سناً يقطن شقة في الدور الرابع ويعرض هذا الرجل الذي لا نعرف اسمه إلى عدد من النصاب التي تصيبه باليأس والرغبة في الانسحاب من الحياة . فيترك المنزل ويهجر الأسرة والأصدقاء ويحس وحيداً في هذه الشقة . وليس سوى وسيلة واحدة للاتصال بالعالم هي التليفون بالإضافة إلى خادم أصم يقيم معه . وتنتهي القصة وهو يلقى صحابة التليفون ليستمعوا عن الأرض . معلقاً في الفراغ .

وتدور قصة « حوار الصم » حول النسي ذاته . حيث وحدة الإنسان وهويته في عالم فارغ الدلالة والمعنى . ويطلق جورج على هذا الصرب من القصص اسم القصة لطبيعية الرمزية *Allegorical fantasy*

وبعض صاحب المقال في عرض سرج قصة « أمام الجدار » مدلولاً على رؤية جورج سالم التي تركز على البحث والملاطفت . فنحن مع بطل القصة الذي يتطلع إلى الوصول إلى أرض الميعاد التي طالما حلم بها . ولكن عندما يقطع شوطاً في الوصول إليها . يقابله جنود شاحق يعرفونه عن سيرة . ويمنعه من المضي . ويبدأ مناقشة حارس الحائط الذي يسي الأمر بأن يلقى به بعيداً . وفي الطريق يلقى بكاهن . فيقص عليه ما حدث له . فينتصحه بأن يبدأ من جديد مرة أخرى . وهكذا يظل يحاول مرة بعد أخرى وكأن كل شيء في حياة الإنسان باطل وقبح والريح . وكان الفرد قد كتب عليه أن يحيا حياة خالية من النسي وأن عليه أن يظل يحاول دون جدوى . ودون أن يسمح صدى لصورته . أو إجابة على أسئلته .

يرى جورج أن معظم ما كتب سالم غارق في عشوائية . فومي إلى أعدام المخرج . فيما عدا قصتي يبحث فيها القاص عن حل . أما الأولى فهي قصة « في الطريق إلى الصحراء » . وهي قصة رمزية أو أسطورية *Allegory* . يواجه فيها رجلاً يترك بلده وأهله . ويهزم برحلة إلى الصحراء يتزود فيها بثلاث حطاب فاصب . ويحتوى الحطبة الأولى على زاده . والثانية على ملاسبه . أما الثالثة فقد ملئت كذباً . ولكنه يتخلص من الحطاب واحدة إثر أخرى للزاهي الذي يلقى به ولكن يستطيع أن يواصل طريقه . يتخلص من ثوبه التي تعرفه عن المصير . وعندما يصل إلى الصحراء يسمح صوتاً بأمره أن يتخلص من ساحة يده . فليس لزمن من معي في صحراء قاحلة مجنبة . وتنتهي القصة وقد تحول الرجل إلى حبة رمل . حيث يأمره الصوت أن يرفقه مع إمرته من حيات الرمل الكثيرة .

أما في القصة الثانية « البحث للنسي » . فنحن مع رجل اعتاد أن يزور صديقه الغامبي دائماً . وحيناً يذهب لزيارته كالعادة يجد أن بيته قد اختفى وأن لغة مستوح قد ألغيت مكانه فبدله فليق بممرضة جميلة وقلقة تسويه . ويعدّها أن يزورها في اليوم التالي لكنه حين يذهب يجد أن منزل صديقه قد عاد إلى مكانه وليس هناك مستوح . ويظل يبحث عدداً من السنين عن الممرضة . ثم يفزوه شعور لحرب متدرج فيتأكد أن الأمر لا يخلو أن يكون وهماً فاصب .

وهكذا يقدم الإبداع القصص لجورج سالم عالماً عالياً . فقد فيه الإنسان ميولات وجوده . وأفضائه البحث عن معنى لحياة ومغزى لوجوده . وهي جورج مقالاً يؤكد حضور عدد من أدباء الغرب في قصص جورج سالم . وعلى رأسهم فييركاكو . وفرازانكاكا . اللذان عرّف أديباً على اللغة نفسها . أعني عواء الوجود البشري وزيفه ونسطقه

وفازان النافذة بين تصوير هسان للأرض والقرية الفلسطينية وتصوير بعض الأدباء العرب لها . فسان فيما يرى كلباً ترك لا يسي إلى رسم صورة رومانسية مثالية لريف على نحو ما فعل محمد حبيب هيكلي في « ريب » . بل يهدف إلى تصوير المقاومة العربية لقوات الاستعماريين البريطانيين والصهيوني . إنه يصور ملحمة نضال الفلاح الفلسطيني للاحتفاظ بأرضه . فذكر الفلسطيني بتضحيات أهلهم . ويميز هسان عن غيره بأنه يقبل الفلاح كما هو . أي يكتب عن الفلاح من وجهة نظر الفلاح . عالماً أعمقاً من البشر الذين يمتدحون بطرقة حارقة تصل بهم إلى مستوى الرمز . كما يرى في شخصية « أم سعد » . ولا يجد الفلاح الفلسطيني في أدب كشاف أمية سوى اختبارين . إما أن يفتقد أرضه وإنما أن يهاجم . وحيناً يذهب سعد المحسود في قصة « المنبع » ليبيع حبه إلى مصحة اللون لكن يتنازع بتدلية فهو لا يفعل أكثر من أن يلج الطريق الوحيد أمام من يسلبونه حياته . عندما يسلبونه وطنه . وهو نفس مايفعله منصور الصغير . فهو يذهب إلى حبه بالغ التبع كاضاً أملاً طويلاً كي يستطيع أن يحصل على السلاح . إن الوطن في هذه القصص يضي حقيقته حاربة ممكنة الخطور . فطلب من يزود عنها ومن يلقى الغرب الذي يحاول نيلها والعلا عنها وتبديل هويتها .

أما عن شكل القصة فترى النافذة أن المثير يظل حلياً . وأبعد من قصة « البطل في القرزاة » مثلاً على ذلك . فالقصة تدور حول حياة امرأة لرجل يعمل بعمل سياسي . تكلف فيه المرأة بأغرائه حتى يسقط في يد البوليس السري . وترى كلباً ترك أن كشافاً قد أنهى قصته نهاية ملحمة متعددة الاحتمالات وكانت لزاماً لغيره يفتي حلاً .

ولقد كان إصرار هسان على تركيز أدبه حول الأرض . وربطه بمسألة ملاسبه هذه الأرض التي يبعد عنها القاص المياد صولاً غير مرة . ورغم هذه العلاقة العميقة بالحدود فإن رؤية هسان لم تكن أسادية مسطحة . بل حملت ما في نفسه من تعبد وراكب . جعله يلمح التناقضات في السباني الفلسطينية .

وفي النهاية تؤكد النافذة أن هسان . فضلاً عن إنجازاته في طرح للمشاكل النضالي الفلسطيني . قد استطاع أن يصور تراث العرب (خصوصاً على مستوى اللغة) . وتراث الشعب الفلسطيني . ووجهه بمجرات القصة الحديثة في بؤرة واحدة مضاعفة . ومن هنا جاء دوره المهم وصوله القصير في إثراء القصة العربية الحديثة .

٥ - قصص جورج سالم القصيرة :

وتحدثت - في نهاية هذا العرض - عن قصص جورج سالم . من خلال عرض مقال يوج *M. J. L. Young* الذي نشره في أحد أعداد مجلة *Modern Arabic Literature* وجورج سالم وأحد من قصاصي سوريا المعاصرين . فقد وفد في إحدى المدن السورية لأمره مسجبة عام ١٩٣٣ . وله بعض المؤلفات النقدية العامة . ولكن شهرته الأساسية ترجع إلى قصصه . ويرى الكاتب أن قصص جورج سالم التي تجاوز الثلاثين . كلها في مكان متميز بين قصاصي سوريا والوطن العربي .

معلنا يروج عن أن أدب جورج سالم . أدب إنساني في عمقه . فهو لا يهتم لدى إنسان محمد العربية القومية . ولا يحفل بما تضح به حياة السوري أو حتى العربي من قضايا تصل بحياته ومستقبله وليمه وثقافته . بل يركز على الإنسان باعتباره صيغة محددة . لذلك فإن أدبه بطرح - فيما يرى الناقد - أسئلة عميقة هي انهي الكاس في الحياة . وحقيقة الصراع البشري ضد الموت والمعنى والجنون . حيث يمكننا أن نقول إن أدبه صدى للقضايا التي طرحها الأدب الغربي إثر أزمة المجتمع الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية .

ويظهر التوج بالأسئلة الميتافيزيقية المفردة في بناءه القصص . فهو يكثر من استخدام الرموز . ويحاول التدحرج إلى أعماق شخصياته . وينتد أن يجد للكان أو الزمان الذي تجري فيه أحداث القصة في قصة « سامير » - مثلاً - نجد رجلاً

كتب تزدان تودوروف في عدد خاص من مجلة «أدب» يتناول حول «نظريات النص» - مقالاً انتقائياً بعنوان «التأمل في الأدب في فرنسا المعاصرة» - ويحدد منذ البداية أنه يلتزم بمفهوم «الأدب» ونظرياته ونتائجها كما استنبطه من مؤلفات بعض الكتاب المعاصرين. وهو إذ يعمل ذلك يؤكد أنه لا يقصد تناول النقدي، أي لا يقصد الاستعراض الشامل للدراسات النقدية التي صدرت طوال الثلاثين عاماً الماضية - التي تناول موضوعاً جديداً - ولا يقصد أيضاً الحديث في مسج - منها بلغت أهمية المقال - الذي يهتم بالدراسات الأدبية وليس بالأدب في حد ذاته.

وإذا كان استخدام كلمة فرنسا في معنى عن التعريف فإن كلمة «معاصرة» تحتاج إلى بعض الإيضاح - فكما يقول تودوروف - لا يمكن أن أحصر اختياري في حدود الكتاب الذي ظهر بعد سنة ١٩٤٥ - فإن المعاصرة التي يشير إليها معاصرة مزدوجة.

١ - زمنية

٢ - إيديولوجية

أما الموضوعية الزمنية فمفادها - إذ إنه كثيراً ما تتزامن الحقائق مع الماضي والحاضر والمستقبل. ولذا يحاول تودوروف أن يوضح ما يعنيه من كلمة «معاصرة» - من خلال استرجاع المحيط الإيديولوجي كما جدد المحيط الذي عرسله - لكي يحدد الإنجازات الفردية التي تبدو عميقة لمصره حقاً - ويعتمد كذلك المحتوى الإيديولوجي على مستويين.

(أ) الأول شامل وعام

(ب) والثاني مباشر

أما المحتوى الشامل لما بعد الحرب - في مجال الأفكار الجاهلية والأدبية - فلا يراد بحدوث في تلك الرومانسية. إن الإيديولوجية الرومانسية مرتبطة بظهور البرجوازية - ومرتكزة على أفكار قديمة - ولكنها راسخة - مثل المساواة وسرية الأفراد. أما في مجال التأمل في الأدب فإن النظرية الرومانسية تنحصر في النقاط الخمس التالية

١ - تفصيل عملية الإنتاج على المنتج النهائي

٢ - رفض النظم والوظائف الخارجية - ومن ثم يتم تعريف الفن بعدم تعدد حياته - على نحو ما تقول عن فعل من الأعمال إنه لازم - أي غير متعد إلى مفعول به (على سبيل المثال - فإن الشعر هو اللغة في مداتها الخاصة ولا غير)

٣ - غياب الوظائف الخارجية يستلزم عنه بتكثيف النقي الداخلي - فالعمل الفني يحكم الجاهات - وهو يتميز بتلاحمه : «الشكل العضوي».

٤ - يحقق الفن مرجعاً بين الأبعاد : الشكل والمحتوى - الفكرة والمادة - نظام الإلهام والتفهم الخ ..

٥ - يعبر الشعر والفن عمومهما عما يستطيعان التعبير عنه وحدهما - أي أن الأفكار الشعرية لا تترجم إلى لغة عامة - ومن ثم فإن تفسيراتها لا حد لها.

وتطبق هذه السمات الخمس المميزة (الإنشائية - عدم التعدد - التلاحم - الامتزاج - التعبير عن الذي لا يحد) أحياناً على مفهوم الخيال في كتيبه - وأحياناً على الفن - وأحياناً على الوسيلة التي هي «الرمز الرومانسي»

أما المحيط أو البيئة المباشرة للكتابات التي يتوقف عندها تودوروف فمحصراً المؤلف الواسع الانتشار والتأثير - الذي كتبه جان بول سارتر في سنة ١٩٤٨ - «ما الأدب؟» - ويشير تودوروف إلى أجزاء هذا الكتاب التي تحمل كل منها سؤالاً محدداً : «ما الكتابة؟» ثم الكتابة؟ من نكتب؟ أما الجزء الرابع فيختطف بعض الشيء - فهو مقال وصفي - يتبع برنامجاً معيناً عن «وضع الكاتب في سنة ١٩٤٧» - والواقع أن هذه الأسئلة ليست معارضة - لإجابة كل سؤال مرتبة على إجابة السؤال الذي يليها - فلا نفهم «ما الكتابة» إلا عند معرفة «لِمَ نكتب» - ومن ثم لا نفهم «لماذا؟» إلا إذا أجبنا عن «لِمَ؟» ويتطلب على ذلك أن الإجابة النهائية عن هذه الأسئلة هي في العلاقة بين الكاتب وجمهوره. وعلى هذا الأساس - يحاول سارتر أن يخط طريقاً جديداً للأدب - ويعرف تودوروف أن هذه النظرة البسيطة للأمور ليست بالجديدة - ولكن ما يجذب انتباهه هنا هو خروج الأفكار من مجال التأمل في الأدب - أي مجال البحث عن إطار جديد للدراسات الأدبية - هذا الإطار يحدده سارتر بقوله إن هذه الدراسات يجب أن تكون إيجابية وفارحية - ويوضح سارتر أيضاً في مقاله : «ما الكتابة؟» العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى - كالرسم - والموسيقى - ولكن كيف يعرف الشعر؟ إن الشعراء هم الذين يرفضون استخدام اللغة ... إن الشاعر قد انسحب فجأة من اللغة - الأداة - فهو قد انحرف للوقت الشعري الذي ينظر إلى الكلمات على أنها أشياء وليس على أنها علامات - وكما يلاحظ تودوروف فإن هذا التحول في وظيفة اللغة يؤدي إلى تحول في بينها - إن كلمات الشاعر تشبه الأشياء التي يذكرها - ومن ثم فإن العلاقة بين اللغز والبال حلقة حلقة ... إن الشاعر يختار الصورة المفهومة لتعابيرها مع الشجرة على سبيل المثال - فقد أصبحت اللغة بأكملها مرآة العالم - ومن ثم تولد حلقة مزدوجة بين الكلمة والشيء - الدال - حلقة تشابه شعري بالإضافة إلى المسمى - ولا سبيل لابتكار لائق هذه المسمى مع النظرية الرومانسية كما قال بيا مونيترو وفاليس وشليجل - ولذا حاول تودوروف من خلال هذه الخطبة السارترية التي بعدها جزءاً لا يتجزأ من النظريات «المعاصرة» - والتي نكاد نصبح لديه مرادفة لعبارة «ما بعد الرومانسية» - أن يحصل هذه التيارات في أكثر الكتاب المعاصرين لوردة وتجديداً : موريس بلانشو ورولان بارت

وعندما يتعرض تودوروف لبلانشو فإنه يحدد عنه في مؤلفات بعينها بعدها أكثر ميلاً لما يود إثباته - أي استمرارية الخط الرومانسي.

وقد حد كتيبي «المساحة الأدبية» و«الكتاب الآن» من ناحية - والحديث للابتهالي» من ناحية أخرى - نقطتين أساسيتين في إبداع بلانشو - ويلاحظ تودوروف أن تأمل بلانشو في الأدب قد نشأ عن تفسيره لبعض الجمل المذكورة عند «ملارميه» التي تتخلل جميع أعماله - وقد كتب ملارميه يقول : «وضع مردوخ للفول - خام ومباشر هنا - أساسى هناك» - ويمر بلانشو - من ناحية - القول للقيد أداة ووسيلة - لغة الحركة والعمل والمنطق والعلم - اللغة المرسل - التي يجنحها الاستعمال - ومن ناحية أخرى - كلام القصيدة والأدب - حيث القول لم يجد وسيلة مرحلية تابعة ومستعدة - ولكن يحاول أن يتحقق في تجربة خاصة - وكتب ملارميه - «إن الفصل الفني يتعرض حول قدرة الصياغة في الكلمات وفي احتكاكها وتحركها» - ويمر بلانشو - «إن الشاعر يحتج تحت ضغط العمل الفني بنفس الحركة التي تعيب الواقع الطبيعي» - ويضيف بلانشو - «يبدو أن التجربة الخاصة للملارميه تبدأ في اللحظة التي ينتقل فيها من تأمل الفصل المنتهى (قصيدة - لوحة الخ ..) إلى التأمل عن تحول العمل إلى بحث عن بنياته»

ومحاولة التوحيد مع هذه البدايات . إن هذا التساؤل هو الأدب ذاته ، هو الأدب عندما يتجه البحث إلى جوهره الأساسي . « إن القول الشعري لا يعنى » ، إنه هو . وهذا ليس ترفا ، بل محاولة جادة من قبل بلاتشو لحركة الطبيعة الخاصة للعمل الفني . وتكمن المهمة الجارية للأحرف في النظرية الرومانسية عند بلاتشو في إبراز دور قضية الإنتاج على حساب المنتج النهائي . ووصف فكر بلاتشو في قالب تاريخي مستوحى من هيجل . فلهذا غربة قريب ، والنفس يمر بتحول مزدوج . فهو من ناحية قد فقد قدرته على حمل المطلق ، ولكن غياب هذه الوظيفة الظاهرة يكاد يعوضها وظيفة أخرى باطنة : التقرب للنفس أكثر فأكثر من جوهره . إذ إن التساؤل من لحظة انبثاق الفن هو محاولة لكشف جوهره

وقد أدت هذه التساؤلات إلى الاهتمام بالبدايات والميزانيات ، والعمل للعثور أكثر من العمل المطلق . « إن ما يجلبه الفنان - كما يقول بلاتشو - ليس العمل بذاته ، ولكن البحث عنه ، والحركة التي تؤدي إليه ، والتناول الذي يعمل العمل الفني بمكنا . ومن هنا قد يحصل الرسام مستكشفا عمله على المرحلة النهائية ، وقد يود الكاتب ألا ينتهي من شيء ، تاركاً مئات الحكايات على شكل أجزاء ومقاطع تكون قد ساعدته على الوصول إلى نقطة ما يتجاوزها ، باحثاً عن نقطة أبعد .

وبعد بلاتشو يؤكد : « ربما لم تكن أمام كتاب بل أمام ما هو أكثر من كتاب .. ربما تقرب من المنهج التي للحركة التي تؤدي إلى كل هذه الكتب . ربما التقربنا من هذه النقطة الجديدة ، حيث يضع العمل ويوحد مع جوهره » . ويعلق تودوروف على ذلك بقوله إن بلاتشو في حالة سعي دائم وراء جوهر الأدب . ويعزو هذا السعي إلى المراحل التاريخية الثلاث التي مر بها الفن : « لقد بدأ الفن بكونه لغة الآلة ، ثم لغة البشر ، ثم لغة الفن نفسه . فالعمل الفني الذي كان لغة الآلة ، ثم لغة غياب الآلة ثم اللغة المادية المترتبة للإنسان ثم لغة الإنسان في نفسه ، ثم لغة المبرمجين ، لغة المصنوعين من الكلام ، ثم لغة الأسرار والمفوض واليأس والانتباه في داخل الإنسان ، ماذا يتفحصه حواسنا تلك الانتباه إليه هو نفسه » . وهذا التيار هو ما يدعى الفن اليوم . إن ما يريد الفن أن يؤكده اليوم هو الفن . جميع الفنون أصبحت مملوكة للإنسان .

وقد لا تكون هناك ضرورة لطرح أفكار بلاتشو الرومانسية ، إن كانت لا تمت بصلة بفهمنا وما بعد الرومانسية . كما يسميه تودوروف ، ولكنه يرى في كتابه الأخير « الحديث اللاتسي » - سمة تبدو مختلفة عن سمات الجنس التي ذكرناها آنفاً ، وهي محاولة لتطعيم الوحدة العضوية . وقد أبرزها بلاتشو باعتباره بوجود قريبن أو نصين في كل نص : لغة موحدة ولغة لانهائية ، لغة متلاحمة ولغة متباينة : « المبرهنة على أنها الكلام ، تجربة جنسية وأخرى غير ذلك » . قول مستمد من لغة الكون ، يصور إلى الوحدة ويساعد في البحث عن الكلمة ، وقول « كتابة » يحمل علاقة أساسها اللاهائية والغريبة . « الحديث اللاتسي من (١١٠) . ويستمر بلاتشو ليقول : « جرى بهذا الإله الذي خلقنا ، والذي يعمل فكراً موحداً ، أن يبتدئنا أو يربطنا لحالتنا نتيجة هذه الثنائية التي يحسننا إياها » . وقد استحدث بلاتشو كلمة « الهابيد » *habeo* لتسمية العمل الفني في منحاء المثلث . « الهابيد » كما يقول - هو الذي لا يتورع في أي جنس من الأجناس الأدبية : هو اللا - عام ، اللا - توليدي ، كما أنه هو اللا - خاص . وهو الذي يرفض الانتماء إلى مقولة افرصع أو مقولة الذات . وذلك لا يعني أنه مفرد أو غير راجع في الانتماء لأي منها ، ولكنه يفرض علامة أخرى ، لاهي مرتبطة بالظروف الموضعية ولا بالظروف الذاتية . ولا يموتنا هنا فن نزهة بالظهور التيشوية هذه الفكرة وقد أورد بنفسه هذه العبارة على لسان بيشه « إنه شيء حيوي أن تخصص من الكل ، من الوحدة . يجب أن نقتل الكون ، أن نقتل اسرارنا للكلمة » . الح

وبما أن « الهابيد » هو المرادف للكلمة المكتوبة ، كما تشير هذه العبارة . ولما يجب أن تتأمل هنا إذا لم تكن المكتوبة من أن نطيل مقول النور أو الإكلام ، وأن نظل على علاقة بالهابيد ، دون الرجوع إلى الوحدة ، أو التناظر للقول أو غير

القول » ، فإن ذلك يؤدي بلاتشو إلى نظرية ثنائيات ثلاثة نماذج من القدرات الفكرية . النموذجان الأول والثاني مرتبطان بالكلمة الموحدة ، الكلمة ، في حين يرتبط النموذج الثالث بما أسماه « العلاقة الهابيد » ، أو ما يدعوه لغة البشر . أو لغة الكتابة التي هي ليست للعرض . « ويورد هذه الفقرة من « الحديث اللاتسي » (ص ٩٦) التي تلخص النظرية البلاشوية في أحدث مرحلتها وأنصحبها « في العلامة الأولى يسود قانون التشابه ، فالإنسان يبحث عن الوحدة ، وهو يتعرف بالاختلاف وما هو آخر ، سواء أكان شيئاً أو ذاتاً ، فإنه يعمل على جعله متشابهاً . وفي هذه الحالة ، تمر الوحدة من خلال الكل .

وفي العلامة الثانية تتلصق الذات في الآخر . والواقع أن النتيجة النهائية ليست مختلفة بصورة جذرية . « في هذه العلامة يلتصق الآخر والأنا ، إنها علامة مشاركة أو دمج ، ولكن « الأنا » تفقد هيئتها ويصبح الآخر هو المطلق .. والمهدف في كلا الحالتين هو الوحدة . وهنا تأتي المرحلة الثالثة من العلاقات الفكرية الناتجة عن التأمل في الأدب ، ألا وهي علاقة الهابيد . علينا أن نفكر الآخر ، أن نتكلم ونحن نشير إلى الآخر ، دون الاستناد إلى الأوحاد ، ودون الاستناد إلى التشابه وعلاقة النموذج الثالث تعرف بالطلب : غياب الإشارة إلى الوحدة . « إن ما يؤسس العلاقة بالآخر هو « الغربة » التي نسبح فيها » .

وقد رأى تودوروف في هذه المحاولة تشييد العلاقات الفكرية الجديدة عند بلاتشو . يقول رأى في تلك العلاقة من النموذج الثالث على وجه التحديد شيئاً يشبه التعريف بالشعر والأدب الحديث . وقد أضاف بلاتشو تفسيراً أكثر حداثة للفكر الهيجلي ، فقال عدم القدرة على السيطرة على جوهر الشعر ، فإنه بالجزئية *Fragment* والمحو *dialogue* (وهي أشكال رومانسية ربما تحمل في طياتها بذور تجاوز الرومانسية للذات) والتكرار الذي لا يتوقف ، يمكن للإنتاج الأدبي الحديث أن يسمو ويتشكل . « المستمر ، والمقطع ، والتكرار ، هي سمات للكلمة الأدبية الحديثة . وهي سمات تبدو متناقضة ولكنها تتصدي للفن بخصبة الوحدة » .

وهنا تتجاوز المنهج الرومانسي بوصفه كائناً على البحث عن الذات الفردية . وعلى علاقة بالآخر أساسها دمج الأضداد . وبطالنا بلاتشو (وبطالبا الأدب) بالاعتراف بالآخر كآخر ، دون التوحد معه في علاقة خارجية مزدوجة ، وبطول الاختلاف الذي ليس من أهم أن يكون وفق نموذج ما ، أو سبباً لقوانين الإبداع . ويكون الأدب (في جميع العصور) هو محاولة لتعلم هذه العلاقة اللاتشوية ، علاقة الاعتراف للنموذج بالآخر في غريبته وتفرده

ويعد أنه يستعرض تودوروف أوجه التجديد في نظرية بلاتشو ، يتخذ من أفكار بلاتشو نفسه فريضة لفقه ، إذ إنه يوضح أنه إن كان البحث عن الجوهر ، أو عدم تعدد العمل الفني ، هما سمتا الإنتاج الأوروبي الغربي منذ فترة بلاتشو الذي يطلب بالاعتراف بغيرية الآخر وتفرده ، لم يستطع أن يخرج من دائرة الإيديولوجية الغربية التي تحكم أحواله ، والتي جعلته يرى في الإنسان الغربي محور التأمل ، وجعلت أحكامه على الأدب تصدر عن عقلية لم تعرف تماماً من هو الآخر . ودليل تودوروف على ذلك أنه عندما أعلن بلاتشو أن الرواية « في بلا مستقبل » ، اتبعت الثورة الفنية في أدب الرواية في أمريكا اللاتينية وأدت إلى إنتاج أبعد ما يكون عن البحث عن الجوهر أو عدم تعدد الفن ، ومن ثم فإن بلاتشو لم يستطع أن يفكر الآخر أو يتوقع غريبته الآخر .

وإذا كان تودوروف قد وجد سمات ليجيبية عند بلاتشو ، يبرغم من لفته له ، فإنه يتوقف أيضاً عند شخصية أصبحت محورية اليوم في مجال التجديد الفكري المعاصر ، وأهمي رولان بارت .

وفي البداية يحمل تودوروف سمات للتأخر الذي لدى بارت . فإذا كان هذا التأخر يمتد عند بلاتشو إلى الإنتاجية وعدم التعدد ، فإننا ، وإن وجدنا أيضاً لدى بارت عدم تعدد العمل الفني ، فإنه - أي بارت - يهتم أكثر بما يسميه « كلمة القصص »

لتصير المستمر في المتأرجح التي تتميز به ، حتى إنه في خلال حشره حاما تقلب بين
لأركسية (المزوجة بأعمال سارتر وريخت) وحتى البهوية ، ثم الكاهبة
Telquelisme ، فهو يردد أفكار الآخرين ، ولذا لم يكن له تلابيد محي .

وقد صعب بعد ذلك من موقع بارت في الفكر المعاصر ، ولكن هذا الموقف
الذي وقعه بارت كان له ما يبرره . وقد أراد هو ذلك وأوصحه في كتابه « بارت
يقلمه » . وإذا انحصر فهم بارت على هذا الجانب ، فإنه يكون له أنطق في
استيعاب المعطى الفكري الذي قدمه ، لأن الجديد العمل ، والإضافة الحقيقية التي
يدين بها الفكر الغربي لبارت ، لا تكمن في مضمون مقولاته بقدر ما هي في إنتاجية
سياقه Exonciation

وقد تكون هذه الفقرة من كتاب رولان بارت موضحة للقصد . يقول بارت
وأصفا كيفية صياغته لعمله : « يبدو أن السياق متأثر بمجندية تعتمد على عنصرين :
الرأي السائد وتقبضه ، اللوكسا وفيلودوكس ، الكليشيات والتجديد .. إن
عمل يستجيب لمركتين : حركة الخط المستقيم (التكرار ، الإضافة ، إلحاق الفكرة
أو الصورة) ثم حركة «الترجاج» ، أي الخط الزمدي الحركة (التقيض ، الرجوع
إلى الوراء ، الرغص ، الإنكار ، الإياب ، حركة الـ ج أو آخر حروف اللغة
الفرنسية) .

وهنا يلتقي بارت ببلاتو والفكر الغربي المعاصر ، الذي يتجاوز المرحلة
الرومانسية الباحثة عن إدماج الأصدقاء . وتبدد المسمة الأساسية لكل هذه الأعمال ،
ألا وهي سمة «التشيت» التي تجعل الكاتب عاجزاً عن معرفة « من يتكلم ؟ » في
النص . إنها عدة أصوات ، إنه قاص وروائي وكاتب وفاعل حوار ، إنها « فرقة
الأصدقاء » التي أشار إليها بارت في كتابه الذي أصبح أساساً لفهم تطور الفكر
البارتي : « بارت يقلمه » . وأخيراً نستطيع القول إن قراءة نودوروف لبعض
الكتاب المعاصرين قد بلورت لديها بعض المعرفة عن تطور الفكر الأدبي الفرنسي
للمعاصر . وتتلخص هذه المعرفة في النقاط التالية

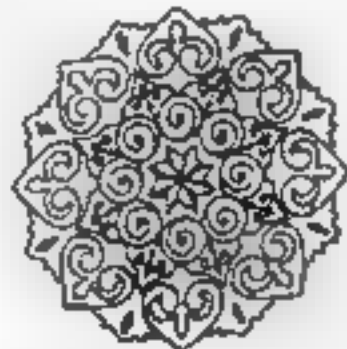
- ١ - استمرارية التيار الرومانسي
- ٢ - يزوغ بعض التيارات الحديثة ، خصوصاً عند بلاتو وبارت ، ولكنها
تيارات صعبة التحديد ومثيرة .
- ٣ - التأكيد - نظرياً - عند بلاتو على المحافظة على اختلاف الآخر .
- ٤ - أما بارت فإنه يعطي صورة للآخر دون أن يندمج فيه ، ويقول بتعدد
الأصوات ، ويثبت موقفه هذا بالأصالة Inauthentiché
- ٥ - ويخلق ميدان الانجذابان فيها أصياد بالهابة « Neutre » ، الهابذ ككتاب
للأنا وكوجود للآخر .

والمرحمة التي نزل عدم عدم العمل الفني عند بارت تشمل الفترة من ١٩٦٠
إلى ١٩٦٦ . التي بلورت في مقالاته النقدية Essais Critique وترتبط هذه
الفكرة أيضاً بالبحث عن الطهر . وكما يقول بارت في مقالاته النقدية : « العمل
يكتب وهو يبحث عن نفسه » (ص : ١١) - أو (ص : ١٤٠) « جوهر الأدب
ليس أكثر من حرفته » . أو في مجال آخر : « العمل يكتب على غير قصد »
(ص : ١٤٩) . والتبر الذي يحاول بارت أن يوضحه بين لفظ « كتاب
Ecrivains وكتابة Ecrivains » يشبه إلى حد كبير العيز الذي يقوم به
سارتر بين الشعر والنثر

ولكن ما يحاول نودوروف أن يوضحه هو أن فكرة « كثرة للنص هي السيطرة
عند بارت » . وهي توارى في هذا المجال فكرة الإنتاجية عند بلاتو . وهي تشمل
في أغلب أعماله ، حيث يقول : « إن معنى العالم ليس قابلاً للتلفظ . وأهم واجب
على الفنان هو استكشاف المعاني الممكنة ، التي إن أخذناها كلاً على حدة تصبح
بالضرورة كذباً ، ولكن مجموعها هو الذي يشكل حقيقة الكاتب » .. أو في مجال
آخر « إن الكاتب ليس بإعاقق التباس » أو يقول : « إن العمل ينطوي على عدة
معان ، ليس لصغر في القارئ ، ولكن نتيجة بنيته الخاصة » . ثم إن العمل
« خالد » ، لا لأنه يحرص على وحداً على أناس عظمين ولكن لأنه يفتح معاني
مختلفة على شخص واحد » . (نقد وحقيقة ص : ٥١) . أو كما ذكر في مقال كتبه
في مجلة الاستبطان « من العمل إلى النص » : « إن النص ... يرجع إلى الدال إلى
ما لانهاية ، إن النص يستعمل ... فالنص ليس مفرداً بل جملاً ، وهذا لا يعني
فقط أنه يخفي على عدة معان ، ولكنه يخفي في مواقع يتكرر للنص في تكرارها
لا سبل إلى رده إلى وحدة معجزة » . (من العمل إلى النص ، ص : ٢٢٧) (Del l'Ouvre au Texte ٢٢٨

ويحاول بارت العيز بين ما هو قابل للقراءة *lisible* وما هو قابل للكتابة
Scriptible . أي ما يسميه العمل الكامل والنص « إن العمل للتكامل
صحيح الزمنية ، أما النص فزمني لا أحد لها . فالعمل الذي تشمل ، وتفهم ،
وتتلقى طبعاً الزمنية هو نص » . وقد ذكر بلاتو ذلك بطريقة أخرى عندما قارن
بين العمل « الذي يجد الأكياس » والنص الذي يترك فيه الأكياس أو المغموض على
سجيته » . ويفتح بارت أن تكون نظرية النص هي ممارسة الكتابة . وهنا يضيف
نودوروف « يودنا لو أنصفنا الآن : إن نظرية الرواية يجب أن تكون هي نفسها
رواية ، والشعر لا يمكن أن يفهم سوى الشعر » ولكن على بارت هو الذي يتكلم أو
فرديش شبيجل ؟ »

ويخلص نودوروف من هذا إلى قوله إن تقليدية الآراء التي يفتحها بارت
واضحة للعيان . وقد هوجم بارت كحجة هذا الموقف ، كما هوجم أيضاً نتيجة



الرسائل الجامعية



[١] فن القصة القصيرة في فلسطين

□ عرصه:
مجدى العفيفي



بدأت المرحلة الأولى لشداء القصة القصيرة الفنية وتطورها في ظل الرومانسية بوصفها مدخلاً أدبياً للتعبير في فلسطين. وتضمن كتاباً تجمع بينهم خصائص فنية مشتركة. وقد اسعد معظم هؤلاء الكتاب مكوناتهم الفكرية وأهوائهم الفنية من مقالات وفلاحة. مثل القاطنة الروسية لمطة في «حليل يندس» و«عجاني صدى» و«الثقافة الإنجليزية» لمطة في «عهد الحميد ياسين» و«بحر قمرلر» و«محمد لفاع» و«محمد أديب العاصري» و«الثقافة العربية» لمطة في «محمود سيف الدين الأيرلي». وقد كانت هذه المقالات ترفد التعبير الفني وتساعد عليه، ولكن بظل مضمون القصص مرتبطاً بالواقع، يستمد منه ملامحه واتجاهاته، فتمكس رؤية الكتاب الخاصة بأزمات الواقع وثقافته.

ويحصر الباحث مسار القصة القصيرة في هذه السلسلة في ثلاثة اتجاهات فكرية عبرت عن علاقة الأدب بالواقع، وعلاقة القصة القصيرة بالبيئة الاجتماعية. وذلك من خلال ثلاثة محاور تتعلق بالصورة الفنية لشخصية القصة وهي الاغتراب - وأزمة الشخصية، والتركيز على الطوائف الطلي، ثم الشخصية بوصفها دمعاً

أما عن الاتجاه الأول فيرى الباحث أنه في عظم القامح بين الحضاريين العربية والتقدمية. وما نجم عنه من تغيرات، بدأ الفلق الزمان والمكان في ذهن الإنسان الفلسطيني وشعره عقب الحرب العالمية الثانية، وقد واكب الأدب والفن هذا الفلق الذي أحسه الكتاب والأدباء، حيث شعروا بالاضطراب من مجتمعهم وأدركوا أن المسافة بعيدة بينهم وبين الواقع الاجتماعي، وقد برزت هذه الصورة الرومانسية للكتاب أو بالأحرى، لشخصياتهم عند «بحر قمرلر» في مجموعتها «عابرو السيل». ومن خلال تحليل الباحث لهذه المجموعة خلص إلى أن أزمة الاغتراب عند الكاتبة تمثل عطفاً متطوراً في مجال الفكر والفن وتغلغل تطوراً نوعياً لحركة الأدب الفلسطيني بعد الحرب العالمية الثانية، فصر عن إبراز كتاب القصة المترجمة

الباحث في الأدب العربي الحديث. يلاحظ قصوراً واضحاً في الدراسة القصة الفلسطينية. على الرغم من كثرة ما هو منشور منها في الصحف والمجلات الأدبية. وفي المجموعات القصصية التي كتبها كتاب فلسطينيون يعيشون داخل فلسطين أو خارجها

صحيح أن ثمة دراسات قد جاهدت لسد هذا القصور من قبل «حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة» للدكتور عبد الرحمن يالحي. و«القصة القصيرة في بلاد الشام» للدكتور نعم حسن اليان. ولكن مثل هذه الدراسات لم ترو ظمناً فلسطينياً لمعرفة هذا الفن في فلسطين. خصوصاً إذا قورنت بالدراسات التي تناولت فن القصة القصيرة في الأنظار العربية الأخرى

وأخر دراسة حاولت تغطية الفراغ التقدي الذي تعاني منه المكتبة العربية بإزالة القصة القصيرة في فلسطين. هي الرسالة التي قدمها الباحث الفلسطيني «حسن علبان» إلى جامعة القاهرة لتبيل درجة الماجستير في موضوع «فن القصة القصيرة في فلسطين في القرن العشرين» تحت إشراف الدكتور طه وادي

لقد استعان الباحث - بادي ذي يده - بالمسح الوقفي - سواء في كشف العوامل المؤثرة في نشأة القصة القصيرة الأدبية - رومانسية كانت أم واقعية - كما استعان به في التحليل الفني للأعمال القصصية الكثيرة التي تناولها البحث وقد درس الباحث المجموعات القصصية التي تبرز اتجاهات أدبية محدودة. ومرحلة رسمية وفنية. من مراحل القصة القصيرة - لدرس المضمون والفضايا الفكرية التي وقف عندها كتاب المرحلة والشخصيات القصصية. والزمان والمكان والفراغ على بناء القصة. كما توقف عند بعض خصائص الأسلوب في السرد والحلول

قسم الباحث رحلة القصة القصيرة في فلسطين إلى أربعة مراحل: مرحلة القصة الرومانسية. وتبدأ من أوائل القرن العشرين حتى منتصفه. ثم مرحلة تأصيل القصة الرومانسية وتشمل المدة بين سني ١٩٥٦ - ١٩٦٧. ثم مرحلة نشأة القصة الواقعية بين عامي ١٩٦٨ - ١٩٦٧. أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة تأصيل القصة الواقعية وتضمن الحفلة بين سني ١٩٦٧ - ١٩٧٣

أما الاتجاه الثاني ، فيطلب على الكتاب فيه الفرد على القيم والمبادئ القابلة في الوسط الذي تعيش فيه الشخصيات ، وعلى الاستغلال الطبقى ، وقد مثل صورة هذا الفرد : « عبد الحميد ياسين » و « نجاني صدق » .

وأما الاتجاه الثالث ، الذي يبرز فيه الشخصية بوصفها رمزاً ، فيتناول الموضوعات الحسنة ، والملمحة إلى الرمز عموماً من المفارقة أو الاحتمال . وقد مثل هذا الاتجاه : محمد ظفاح في مجموعته « الأصيلة » وميشيل الحاج في مجموعته « قبور الأحياء » و « المهنون يمشق الموت » وطه القاسبي في مجموعته « ضحايا وقرابين » .

ويعني بنا الباحث - في الفصل الثاني - إلى مرحلة تأسيس القصة القصيرة الرومانسية . وقد توفقت مرحلة بدايات القصة الرومانسية عند عام ١٩٥٦ . لأن هذا التاريخ كان بداية مرحلة مهمة لها أثرها : المادية والاجتماعية والفنية . إذ أعطت الكتاب دفعة قوية . وتصوراً جديداً . ومواقف جديدة . ورؤية جديدة لأزمة الصراع العربي اليهودي . وقد مثل هذه المرحلة من عمر القصة الرومانسية كتاب هم دورهم في عملية التأسيس شكلاً ومضموناً . مثل محمد جلال عناية في مجموعته « دم على الحمار » . ويوسف جاد الحق في مجموعته « الثالثة المنطق » . ومحمود سيف الدين الايراني في مجموعته « ما نزل القمر » و « من ينتهي الليل » .

ويلاحظ الباحث أن المضمون الاجتماعي قد حظى بتصويب موهور من جانب الكتاب . وذلك نتيجة الإحساس النسي برباح التغيير التي ضجت على الأفراد والجماعات داخل المجتمع الفلسطيني . ومن أهم المصائب الاجتماعية في قصة الحب . ومن صورها : عاطفة الأمومة . وحب الوطن . وحب الإنسان لأبيه الإنسان . وحب الرجل للمرأة بصورته الشرعية وغير الشرعية . وفي القصة الوطنية فقد حظيت بتصويب طيب من كتابات الأدباء . وذلك بين خلال تصويرهم للصراع العربي اليهودي في عام ١٩٤٧ - ١٩٤٨ و ١٩٤٩ . ولكن أفكار الشخصيات لم تقتصر على القضايا الاجتماعية والوطنية فحسب بل اتسع نطاقها ليشمل قضايا الوجود والموت والحياة . وقد عرضت هذه القضايا من خلال شخصيات ذوات رؤية واضحة . ومواقف محددة توسع أفقها بما يبرز في قصص المرحلة السابقة . وذلك لاستقامة الأدوات الفنية القصصية

م يتناول الباحث بنا إلى المرحلة الواقعية في القصة القصيرة في فلسطين . تلك التي راكبت مرحلة المد الاشتراكي . ولم يكن ظهورها نتيجة نظرية أو وليد صدفة فنية . بل كان نتاج ولادة طبيعية لمركبة المجتمع المتطورة الدامية إلى إصلاح الفرد والمجتمع . وبهذه الباحث إلى أن القصة الواقعية عاصرت القصة الرومانسية من حيث النشأة هل يهدى كتاب تفاعلوا مع الأحداث والتغيرات السلبية في المنطقة . وادركوا أن القصة الواقعية هي الشكل الأنسب للتعبير الأدبي عن قضايا مجتمعهم ومبادئهم . ولذلك المجهت كتاباتهم إلى التعبير عن وجدان الجماهير وعن الظلم الواقع عليهم لأسباب مادية وسياسية . ومن هؤلاء : « عارف طهروني » و « أمين فارس عيسى » . و « نجاني صدق » .

ويرى الباحث أن غمر الكثير من البلدان العربية عن طريق ثورات . أهمها ثورة يوليو المصرية . دفعت الفكر العربي خطوات كثيرة . كما أدى إلى فتح مجالات الاتصال المتعددة بالفكر العالمي . وقد تبنى ذلك بالكتاب الفلسطينيين - في مجال القصة - إلى وهي العلاقات الفردية والاجتماعية والإنسانية . وإلقاء الضوء على القضايا الاجتماعية والاقتصادية وأثرها على الفرد والمجتمع - سلوكاً وضميراً . وحياتها

وقد حدد الباحث بداية « الواقعية » بالنكبة الأولى في عام ١٩٤٨ . وبمايتنا بالنكبة الثانية في عام ١٩٦٧ . لما مثله هذا العام من نقطة تحول إلى مرحلة جديدة في الوعي والواقف . وقد مثل هذا الاتجاه كتاب محمود أبو البشر وهم يكرسون طاقاتهم لبناء مستقبل مختلف . بثورات مدركة واعية ومن أهمهم : « أمين فارس » و « جبرا »

إبراهيم جبرا - و « نجاني صدق » و « سميرة عزام » و « يوسف شرورو » و « هسان كنفاني » لقد مثل هؤلاء الكتاب - بمجموعاتهم القصصية - النكبة الواقعية في صورتها النقدية . وعكسوا إيمانهم بضرورة تبنى القيم المعاصرة في المجتمع . دون وعظ أو سطحية . كما حرصوا على تلاحم الشكل والمضمون في الأثر الأدبي . والحرص على عدم الابتعاد عن روح الجماهير

ومن أهم القضايا التي عالجها كتاب هذه المرحلة - القضية السياسية التي نتجت عنها آثار كبيرة عميقة في المجتمع الفلسطيني بوجه خاص . والبلاد العربية بوجه عام . بما أحدثته من خلخلة في القيم والمفاهيم . والاضطراب في الرؤية والسلوك . ولقد تناول كتاب هذا الاتجاه القضية القومية من زاوية جديدة مختلفة عن الرؤية الرومانسية . فلم يجرأ إليها لتكون موقع أسلامهم بل وصرحوا في قصصهم موضع التحليل . من حيث مقوماتها والعوامل المعاصرة فيها . وتناجى على حياة الشخصية الفلسطينية

ويرصد الباحث مدى التطور الفني الذي أحدثته القصة القصيرة في فلسطين منذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ فيؤكد أن التطور والنضج بظهوران في كل روايات القصة . سواء من حيث بناء الحدث . أو رسم الشخصية . أو توضيح الزمان والمكان . وفي اللغة : سرياً وحولاً

م نأق - بعد ذلك - مرحلة تأسيس القصة الواقعية القصيرة . التي تشمل الحقبة الممتدة من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٣ . ويوضح الباحث عوامل نضج الاتجاه الواقعي في هذه المرحلة . وعلى رأسها نكبة ١٩٦٧ التي غيرت كثيراً من المفاهيم والقيم والآراء التي كانت سائدة قبل هذا التاريخ . وحررت الواقع من لونه المصفاخر . وفتحت الباب أمام أفلام شابة . كانت تظهر على أسبعا قبل هذا التاريخ . ولكنها تلاطت مع الواقع الجديد - الثورة - ومن هؤلاء : رشاد أبو شاور . وأمير حبيب . ونوفيل فياض . و « هسان كنفاني » و « صالح أبو إسح » . وحسن أبو النجا . وسليط السراخري . و « فخرى قنار » و « بلال عبد الحق » . وأحمد عودة . ومحمود الرعاوي . ومفيد محلة

وقد غيرت هذه المرحلة من عمر القصة القصيرة الواقعية . على الرغم من رفضها الزمنية المحدودة . بالمعطاء الفني الذي أنتجته أفلام متنوعة ومتعددة راكبت تطور الإنسان الفلسطيني في مواقف مختلفة

ويلاحظ الباحث أن القضية القومية قد اتسعت أبعادها . وتعددت خلاها . في قصص هذه المرحلة . فبدت نظرة كتاب الأرض المحتلة أكثر طاقاً وإشراقاً من نظرة الإنسان الفلسطيني خارج الأرض المحتلة . ذلك الذي انقسمت نظريته منذ البداية بالسواد والتمزق

وتألق القضية الاجتماعية في التربية الثانية من حيث الأهمية . طلباً للقضية الاقتصادية . ويوجد في قصص هذه المرحلة بعد جديد لم يعمده من قبل . تمثل في سلوك شخصيات الأرض المحتلة . الرامي إلى شراء ممتلكات العرب الذين هاجروا منذ سنة ١٩٤٨ حتى سنة ١٩٦٧ . وحفظها . على أمل أن يعود إليها أصحابها ذات يوم

لما عر البناء الفني فيلاحظ الباحث التلاحم القوي بين كتاب هذه المرحلة وشخصياتهم الأمر الذي يكشف عن عمق الرؤية وصرحها . فيؤكد أن مشكلة الفرد ليست إلا حلقة من مشاكل المجتمع . فقد انتصبت الشخصيات إلى ينسب الفلسطينية من خلال الأوضاع التي وجدت فيها . وشهدت هذه المرحلة تحقيق التوازن بين العالم الداخلي للشخصية وعالمها الخارجي . واحتق الكتاب بصعري الزمان والمكان . وأحدث الشخصيات من الأرض الفلسطينية صرحاً حياً تتحرك فيه . وتأخذ أبعاد المكان والزمان أهمية واضحة في القصص . وذلك لما لها من دلالة على ربط الحاضر بالماضي وإلقاء الضوء على الواقع الذي يشهده الشخصيات . ولقد بين الباحث دور السرد والحول في نضج القصة القصيرة الواقعية التي مثلت مرحلة

متطورة شكلاً ومضموناً من عمر القصة في فلسطين ، سواء في عرض المصاحف - أو بناء الشخصيات - أو إقامة الحدث القصصى

هذا هو مسار القصة القصيرة في فلسطين ، سواء كانت القصة التي تنتمي إلى الاتجاه الرومانسى أو إلى الاتجاه الواقعى . وقد أوضحنا الرسالة أن الاتجاه قد

عبّر إلى حد كبير عن قضايا الواقع الفلسطينى على الرغم من اختلاف النظرة وطريقة التعبير . ولكن الدراسة أثبتت أن الاتجاه الواقعى هو الذى كتب له القدرة على الاستمرار والبقاء والهيبة . لأن الواقعية أفضل على تصوير الواقع الفلسطينى المخاض - دوماً - مع الأحداث الكثيرة التي يعاني منها الإنسان الفلسطينى

الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند نجيب محفوظ

بعد الأستاذ نجيب محفوظ . حقلاً خصباً . ومبعثاً لا ينضب لعمل النقد والقياد . فقد استقطب أدبه القصصى كافة الاتجاهات النقدية . وأثمر هذا الاستقطاب عشرات الدراسات . بأكثر من لغة . وحظي فئة الروائى بالأهتمام الأكبر . دعا على حساب الإهتمام بفن القصة القصيرة لديه . فنسب القصة القصيرة من النقد لا يتكافأ مع ما قدمه من جهد إبداعى في هذا المجال . الأمر الذى يتيح الفرصة لاستمرار الزعم القائل بأن نجيب محفوظ كاتب روائى فعلى أن أرى الزعم بأن قصصه القصيرة ليست سوى «استكشاف» ويجازىب لأعماله الروائية والدراسة التي بين أيدينا . تلج علينا أن ننظر إلى نجيب محفوظ بوصفه كاتب رواية وقصة قصيرة مما

لأنما الدراسة فهي «الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند الكاتب المصرى المعاصر نجيب محفوظ» وقد قدمها الباحث حسن البندوى . إلى كلية دار العلوم للحصول على درجة الماجستير - ونافذا بتقدير امتياز تحت إشراف الدكتور عبد الحكيم حسان

يعنى هذا البحث بدراسة قصص نجيب محفوظ القصيرة - دراسة نصية - تتحقق النص - ففهم معنياته . وتكشف عن طاقته التطورية . وتحقيق ذلك اتجه الباحث إلى حصر إحتاج الكتاب المنشور في الدوريات والمجلفات والمجموعات ابتداء من عام ١٩٣٤ - وهو العام الذى كتب فيه نجيب محفوظ أول قصة قصيرة - إلى نهاية عام ١٩٧٢ - وهو العام الذى جمعه الباحث نهاية لحيته .

وتجمل قصص نجيب محفوظ - في هذه الدراسة - عبر ثلاثة مستويات من القصص - قصة قصص تجريبية متعزلة البناء - وأخرى طامحة إلى التفجج . وثمة قصص سجلت نصجاً نصياً بجوار التجريب والطموح

ولقد اقتضى هذا التفاوت من الباحث ترويب الرسالة إلى ثلاثة أبواب . تولى الباب الأول تغطية القصص التي يتراوح مستواها بين التجريب والطموح وأسماعها «مرحلة البداية» . وفي الباب الثانى عهد الباحث إلى دراسة القصص التي تقع في سرتة بين المنزلى وأطلق عليها «المرحلة الوسطى» . أما الباب الثالث فقد اقتص بالقصص التي بلغت قمة التعبير القصصى . وهي تشكل أغلب إحتاج الكتاب . وهي «المرحلة الحديثة» . وقد أعطب هذا الباب ملحق بيلوجيرال لقصص نجيب محفوظ المنشورة بين عام ١٩٣٤ إلى نهاية عام ١٩٧٢

عالج الباحث . في الباب الأول - قصص مرحلة البداية على مستوى - مستوى بدت فيه القصص متعزلة التصميم مضطربة البناء . فالحديث مجرد وقائع

متراكمة والشخصية مسطحة . والزمان في تغير متصل . تزدحم القصة بالأماكن . تصبح القصة - في النهاية - صورة لرواية مختصرة أو مطوطة . ولقد لبدى ذلك كله . من خلال تحليل الباحث للقصص «من القصص . و«وفاء» . و«ملساء الخريف» . و«حكمة الحموى» . و«الدهر للعم» . و«الذكرى» .

أما المستوى الثانى فقد ظهر فيه البناء القصصى قريباً من التصريح . نجنى - بحق - بداية «الشيخ القالب القلى» . حيث يرصد القاص رجداً ضموحا عصبية كلا من الحدث والشخصية . وبسطر سيطرة نسبية - على حركة الزمن - رغم حشد القصة بالأماكن والفرغى بالسرد المتألق . ولكن معجم النص واخوار يتحرر عجزاً ملحوظاً من كثير من السليات . ويعدشهد الباحث على ذلك بقصص «أدلة الإتهام» . و«ملونة جوف الأرض» . و«الحلم واليقظة» . و«البحث عن روج» . و«المرحلة» . و«الشر النبوى» . و«نحن الأمومة» . و«القصة من برديس» .

ويكشف هذان المستويان من القصص لدى نجيب محفوظ عن حلقة بارزة . مزجها أن قصص البداية لم تتجاوز التجريب الذى لا يعدو أن يكون تهيئاً لمرحلة جديدة مطورة عنها . وهي المرحلة التي أطلق الباحث عليها «المرحلة الوسطى» . وتضم عالاً وتربع قصص طروق - فيها - القصص التجريبية . وتضم عناصر قصص . وإن كانت لا ترق إلى مستوى القصص الأخرى التي كتبها نجيب محفوظ فيما بين عامى ١٩٦٦ - ١٩٧٢ . وتضم عالة وسبا من القصص

وبأخذ الحدث القصصى - في هذه المرحلة الوسطى - ثلاثة اتجاهات متميزة . فهو «مستطوفاً» في بعض القصص . ويتصف «بالانفعال» في بعضها الآخر . ويكون «مناسكا» في البعض الآخر . ويمثل الحدث المستطوفاً في قصص «قناع الحب» . و«الأراجوز المزد» . و«فتاة العصر» . و«نحن زوجة» . فالكتاب بعد أن يفرغ من تقديم الحدث في كل قصة من هذه القصص - يضيف إليه إضافة يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون أن يتأثر الحدث ويصبح الحدث المتصل في قصص «للزمن المتبادل» . و«الحظ» . و«روعى المخرج» . و«عصر ذلك أسركان» . أما الحدث المناسك فينبدى في قصص من مثل «مس الخوف» . و«وبذلة الأسير» .

ويقدر الباحث أن الشخصيات القصصية في المرحلة الوسطى . شخصيات ضرد بالتشويق . و«التور» . وتطمح إلى أن تكون شخصيات متكاملة عا

ويربط الإطار الزمنى للقصص هذه المرحلة بتجربة الحدث ارتباطاً منطقياً . إذ تعرض طبيعة الحدث وطاقته النفسية لتحديد الزمن . طوياً أو قصراً . وبمعى القاص بالمكان عناية تحقق وحركة الحدث المرحلية . بمعنى أن تربط المعالجة القصية قد اناح للمكان طاقة فضالة وظفت في خدمة الحدث . يضاف إلى ذلك أن التحديد المكاني قد حقق ثلاثة أغراض هي : التركيز - وإيضاح الزمن . ومن ثم تعميق وقع الحدث في المتلقى . ويحدد القاص - فيما يتعلق بأسلوب العرض - في ثلاثة طرق مختلفة . لكل منها دلالتها أو قيمها الفنية . أما الطريقة الأولى فتتعلق باستخدام المنهج التحليلي والمنهج التحليل . منفردين أو مجتمعين . في تقديم أحداث أو عرض الشخصية . وهو ما يحميه الباحث بالتشكيل الثنائى . والطريقة الثانية طريقه

الترجمة الثانية - وهي طريقة سهلة يمكن للقارئ بواسطتها الحصول على نسخة اعظم وأكثر قرباً للنص - تمثل الطريقة الثالثة في «الرسائل» التي وضعها القاص بعدد من أحداث في عدد من قصصه

ولدى الكاتب ثلاث ظواهر تكشف عنها الصورة التعبيرية في قصص المرحلة الوسطى - الصورة اللغة صورة نصي على درجة عالية من الإحكام والتوازن - لكنها ليست لغة خاصة لنص على القارئ، المتوسط الثقافية وتصل الظاهرة الثانية باستعمال القاص للألفاظ الأجنبية والألفاظ العامية في بعض لراكبه القصة - وتصل الظاهرة الثالثة بالاستعداد في بعض الصور الحرة في عدد قليل من القصص - ويؤكد الباحث أن الاستعداد ضروري في أحيان وغير ضروري في أحيان أخرى - فالهم في الأمر هو توظيف الصورة الاستعارية توظيفا دالاً - يسحبها من سلبية التوازن المثل

ويعرض الباحث - في الباب الثالث والأخير من الدراسة - للمرحلة السادسة - وينتقل معه بالقصص التي فرضت منظوراً نقدياً جديداً بتأثير المنظور النقدي الذي تشكله قصص مرحلة البداية والمرحلة الوسطى

ويظهر من قصص المرحلة الحديثة أن الحدث يأخذ هذه الاتجاهات متميزة الاتجاه التطبيقي المتطور - والاتجاه التماثلي - والاتجاه السردى الوفولوجي - وأخيراً الاتجاه الحداثي - ويلاحظ الباحث عنصر الحلم الذي استعمله الكاتب - بإحدى طابع الظاهرة اللاتنية في بعض القصص - وقد وظف نجيب محفوظ هذا العنصر توظيفا قديماً وهو يصدر لعدد من شخصيات قصصه - أو لتطوير أحداث حيث يبدو التوظيف ظاهرة لا يمكن تجاهلها - والأحلام المستعملة في تطوير الحدث أو رسم الشخصيات - كما نلاحظها قراءة تنبئية لكل قصص - لخاصة واحدة وجهتي في الوجهة الأولى تطلق بالحلم الدال على شيء - يمكن في فكرة الشخصية - وتشد خلاص من - وفي الوجهة الثانية يندفع الحلم إلى تحديد من قبل سبق في المستقبل - ورغم عابر هائل الوجهتي إلا أنها تلتقيان حول هدف واحد بعض إلى الشخصية أو تطوير الحدث إلى نقطة محددة

وبقدم القاص الحدث في قصص الاتجاه التطبيقي المتطور - بسرعة يقاغة - متقدمة ومتراجعة - هذه السرعة الإيقاعية لا تتيح للقاص فرصة لتعامل القاص، أو الانتقاء المتالي بينات مرسومة وصفاً مفعلاً - ولذلك يبدو المكان بهفة عامة - في قصص هذه المرحلة - باعاً غير واضح المعالم أقرب إلى التجريد منه إلى الجسم - وتتميز طبيعة الزمن الذي يستغرق الحدث القصص لتكتسب طابع السرعة - ليس مثلاً فهو لأحداث متلاحق

ولكن مختلف وضع هدى النصيرين - المكان والزمان - في الاتجاه التماثلي - إذ يسحو المكان إلى التحدد في بعض القصص - ولأحد وجهة غامضة باعثة في قصص أخرى - فيما يتراوح الزمن بين التكتيف والتحول السريع - ويتميز بصفه الانحلافي في القصص الحوارية - تلك التي تستهدف عن طريق المبادلة الحوارية النصير من الفكرة المهددة - وحين يتناول الباحث عنصرى الزمان والمكان - في قصص الاتجاه الذي يقوم على تيار الوعي - يجد تغيراً في استخدام هدى

النصيرين - وينتقل في قصص هذا الاتجاه بما يسمى بعملية «المحتاج» وهي تكتيف سيالي تأثر به نجيب محفوظ كما تأثر به كيارو كتاب الوعي مثل «جيس جويس» و«فرجيا وولف»

وتبدو عملية المحتاج الزمن في بعض قصص مجموعة «ديا الله» ويلاحظ الباحث أن نجيب محفوظ يثبت الشخصية في المكان - ولكن يتحرك معها أو معها ما بين أزمنة الماضي والمستقبل والحاضر - ويقدم القاص أفكاره - إحداها عن الماضي البعيد والأخرى من الماضي القريب - ثم يسقط هاتين الفكرتين على صورة الحاضر في ذهن الشخصية - تلك التي لا يثبت وعيها الشط أن يلب إلى فكرة مستقبلية

ويعتمد نجيب محفوظ إلى المحتاج المكان في العديد من قصص هذا النوع - يقوم بتثبيت الزمن عند نقطة أو لحظة معينة - ثم يجري تغيير نصير المكان بتعدد المناظر - ويبدل للشاهد - وتغير الصور

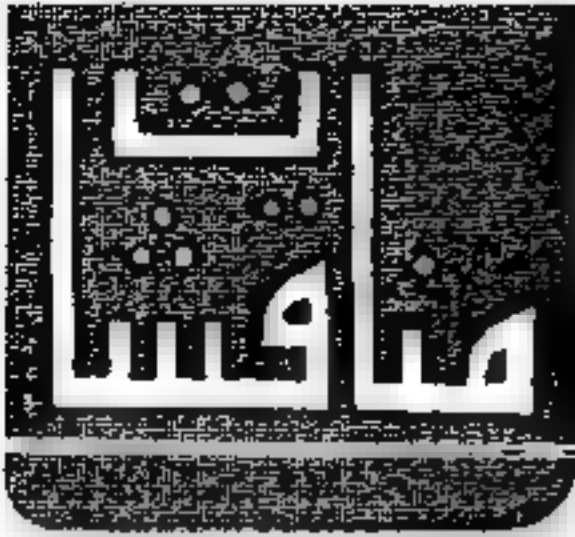
ويرجع الباحث عناية نجيب محفوظ بالمحتاج في قصص تيار الوعي إلى وظيفة المحتاج الصمالة التي تتوافق وصيغ القصص في تيار الوعي - ذلك لأن المحتاج تعبير عن الحركة وعن طبيعة الفكر المزدوجة - وهي صيغ تيار الوعي بتقديم النصير المزدوج في الحياة الإنسانية - أي الحياة الداخلية والحياة الخارجية في وقت واحد وعما أن المحتاج تعبير عن الازدواج الفكري أو الحركة الثنائية لأن أحداث الكاتب عليه جمعه مرونة الحركة - وبمكنه من تحريك الشخصيات المركزية في القصص تحريكاً متقدماً ومتراجحاً - تجاه مستقبل الفعل - كروية محتملة - إزود الشخصيات من الماضي - رغم وضع الشخصية في إطار حاضرها

وقد طور نجيب محفوظ لغة النص - في أعماله القصصية الحديثة - وبمثل هذا التطوير في ظواهر عدة - يجعل لغة النص مقابلة لما التسمت به في مرحلة البداية والمرحلة الوسطى - وتمثل الظاهرة الأولى في عدد الصيغ القصية التي لدى المروحة - في النص - بين صيغ الأعمال ذات الدلالات الزمنية المختلفة وتوضح هذه الظاهرة في صيغ تيار الوعي الذي اتجهه المؤلف في العديد من قصص هذه المرحلة - وتدل هذه المروحة على أن كلا من صيغة المضارع والأمر تعبر عن لحظة حاضرة أو مستقبلية - بهدف إلى ربط القارئ بأزمنة الشخصية - فيما تمثل الصيغة الماضية تدعياً للحاضر والمستقبل وتذكيراً له

وهناك ظاهرة أخرى يمكن نيلها في قصص تيار الوعي - وهي تنوع ضيائر الخطاب - والفنية - والتكلم - وهو تنوع يتناسب مع الحالة الشعورية المتدرجة التي تعرض لها الشخصية

وأما الظاهرة الثالثة التي أربطت بخصص المرحلة الحديثة فهي ظاهرة التكرار ذكرلو الكلمة أو الجملة أو العبارة داخل الأبنية الأسلوبية - ويسمى ألا تثير هذه الظاهرة انهما بصفالة محمول الكاتب من المترادفات - أو عجزه عن استخدام الضمير العائد - بدلاً من التكرار - إذ يلعب التكرار - في القصص الحديثة - دلالة القنية في حركة الشخصية أو نحوها أو لتطوير الحدث - فالتكرار متعدد ومقصود لأنه نتيجة توظيف التعبير المناسب والملائم





ملاحظات قارئ

(أ)

نشرت مجلة (المصور) يابوجراليا عن الشاعر صلاح عبد الصبور في عدد أكتوبر ١٩٨١ ، ونشرت استعراضات في عددي يناير وأبريل ١٩٨٢ بقلم الأستاذ ماهر شفيق فريد ، وإلى استعراضات هنا بعض الأشياء :

١ - حوارين شعري :

حبر من الحب (مصادف غفارة من شعر صلاح عبد الصبور العاطفي ، وظهرت في سلسلة الكتاب الذهبي عام ١٩٧١ ، وقد كتبت عنه كلمة في (صباح الخير - عدد ١١ / ٣ / ١٩٧١)

٢ - مقالات ودراسات :

أضحت اليابوجراليا سلسلة مقالات كتبها صلاح عبد الصبور في (الثقافة العربية) للبيئة عام ١٩٧٤ بعنوان «أصوات شعرية معاصرة»

٣ - أحوال عن صلاح عبد الصبور :

(أ) د. حل حشري زايد : استمعاء الشخصيات القرائية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس - ليبيا . د . ت

(ب) د. حل حشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة - مكتبة دار العلوم - القاهرة - ١٩٧٩ (الطبعة الثانية) .

٤ - مقالات عن صلاح عبد الصبور

(أ) أمل دقتل : شاعر قصير وحفل لكل المصور - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ ص ٧١ - ٧٢ .

(ب) محمد مهران السيد : هل ينال احتفاري ؟ الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٧٣

(ج) رشاد كامل : أقرس معركة شعرية بين العقاد وصلاح عبد الصبور - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٧٨ ، ٧٩

(د) أحمد عتر مصطفى : القاهر ومزمار الدم - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١ .

(هـ) يولاذ عبد الله الأنور : جبل بعد جبل - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١

(و) أحمد مرقطي عبد : صلاح عبد الصبور كما نراه - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١

(ز) يسرى العزب : أرض جديدة للقصيدة - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١ .

(ح) عصام النازي : أول من بحث عنه في القاهرة - الرواية - أكتوبر ٨١ - ص ٨٣

(ط) ماجد يوسف : تليق حل ماحضت - الرواية - أكتوبر ٨١ - ص ٨٢

(ي) : صلاح عبد الصبور ، الشعر والفن وجبل القصيدة ، الرواية ، أكتوبر ، ص ٦٨ - ٧٠ .

(ك) حسين علي عبد : مطلوب فنون خريطة الشعر المعاصر - الوطن (البانة) ١١ / ٥ / ١٩٨١

(م) د. حل حشري زايد : وسيل القارص الحزين - أصوات - نوفمبر ١٩٨١ ص ٦ - ٨

(ن) د. صابر عبد النعيم : الأرض وقارس الحلم القديم - مجلة صوت الشرقية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ١٦ .

(ب)

ومله إضافات لقائمة الرواية المصرية - في عدد يناير ١٩٨٢ .

١ - إسماعيل ولي الدين : أيام من أكتوبر عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية . ١٩٧٤

٢ - حلمي محمد القاعود

(أ) رائحة الحبيب - عدد خاص من الثقافة الأسبوعية . ١٩٧٤

(ب) الحب يأتي مصادفة - روايات اللال . ١٩٧٥

٣ - محمد الروي

- (أ) عبر الليل نحو النهار- اتحاد الكتاب العرب دمشق - ١٩٧٥
(ب) الرجل والموت- مجلة الموقف الأدبي - ديسمبر ١٩٧٨

(ج)

وعده إضافات لقائمة المسرحية العربية ما بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٨٠

- ١ - عدنان مردم بك : (أ) الحلاج- مشورات عويدات - بيروت ١٩٧١ (ب) رابعة العلوية مشورات عويدات - بيروت ١٩٧٢ (ج) مصرع مرناطة- مشويات عويدات - بيروت ١٩٧٣ (د) فلسطين الثائرة- مشورات عويدات - بيروت ١٩٧٤ (هـ) فاجعة مايرلنغ- مشورات عويدات - بيروت ١٩٧٥
وقد طرأت المسرحية الأخيرة في بيلوجرافيا «فصول» - ولكن ضمن (حرف الفاء) ولم تشر مع قائمة عدنان مردم بك
(أ) عشاق أوراس- مجلة سابل - ١٩٧٠
(ب) ثنائية البطولة والاحتقار- مجلة سابل - ١٩٧١
(ج) العشاء الأخير (طبعة ثلثة) دار آتون - ١٩٧٩

٣ - محمد مهران السيد

- (أ) المطربة والسهم- المطبة العامة للكتاب - ١٩٧١
(ب) حكاية من وادي الملح- كتاب مجلة الإذاعة والتلفزيون - ١٩٧٦

٤ - بسم عطية

- الأصدقاء والفق الشجاع (مسرحيات) كتابات معاصرة - ١٩٧٠
٥ - يعقوب الشاروني - أبطال بلدنا- كتابات معاصرة - ١٩٧٠

حين عل محمد

ملاحظات :

حول « بيلوجرافيا » الرواية المصرية

شرت مجلة «فصول» في عددها الثاني من المجلد الثاني منها بيلوجرافيا تبين عن الرواية المصرية في الفترة (من ١٩٧٠ إلى ١٩٨٠) من إعداد الباحث والمساعد لأدي المعروف الدكتور صبرى حافظ

وهو جهد أدبي كبير يستحق الإشادة والتقدير غير أن لنا ملاحظتين حول هذا العمل وهاتان الملاحظتان لا تنفلان من أهمية هذه البيلوجرافيا ولا شككنا بالتالي في صحة البيانات التي توصل إليها الباحث فيها ولعل دأبنا الأول إلى إبداء هاتين الملاحظتين هو قول الكاتب نفسه في مقدمة عمله «بعمد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمختصين يبدأ اكتشاف بعض الثمرات أو الفجرات فيها - مهمة حركة النقدية الصحيحة والصحية أن تعمل باستمرار على رآب هذه الفجرات - وعلى إكمال المجهود القردية في هذا المجال وتكاملها»

للملاحظة الأولى : حول مدى تحري الدقة في هذه البيلوجرافيا .. فبالرغم من أن البيلوجرافيا عن الرواية المصرية في الفترة المذكورة فإن الباحث يضم إليهما بعض مصصين نكابين غير مصريين

العمل الأول : (شاهدته) .. وهي رواية كتبها الأستاذ «راشد عبد الله» وزير الدولة للشئون الخارجية لدولة الإمارات العربية المتحدة والخطأ لدى وقع فيه الباحث بشأ من أن الرواية شرت في «كتاب اليوم» الذي تصدره دار اختيار اليوم

ثما العمل الآخر فهو «سوات العذاب» لمارون هاشم رشيد - ومارون هاشم رشيد شاعر فلسطيني معروف - ولأندري كيف غاب ذلك عن الكاتب الباحث والملاحظة الثانية : تتعلق بمدى استيعاب القائمة لكل الأعمال الروائية التي صدرت في هذه الفترة

وعلى سبيل مثال أذكر أن الكاتب أصل إدراج رواية «محاكمه في منتصف الليل» للكاتب محمد جلال وكذلك رواية «عطفة خوخة» نفس «الك» وهاتان الروايتان صدرتا في الفترة التي تنمور في ظلها القائمة ومرة أخرى لأندري كيف غاب عن باحثا - وخاصة الروايتان معروفتان بكل مهم بالرواية في هذه الفترة

ولايسعني بعد إبداء هاتين الملاحظتين إلا أن أكرر إعجابي بهذا الجهد الذي بذله الباحث في إعداد هذا الإنجاز الأدبي الكبير

عبد المنعم عواد يوسف

أين المسرح وقضاياها واتجاهاته في فصول ٢٢

ظهرت مجلة فصول في عددها الثالث المكرس لقن المسرح «اتجاهاته وقضاياها» أي الجديد والحديث في اتجاهات وتيارات البحث المسرحي ... هكذا أرادنا الخلة أن نقول . لكن وللأسف الشديد ، جاء العدد حالياً من أي جديد أو حديث في مجال البحث المسرحي ، فليس هناك درس أو تحليل أو شرح أو حتى إشارة لأهم الإنجازات التي حصلت في الفكر المسرحي المعاصر ، وكلها تطورات عامة متطورة ومعروفة لأي متابع لحركة المسرح العالمي .

ننتهي مقال «سبيلولوجيا المسرح والدراما» المذكورة فيه إبراهيم الذي يقدم تلخيصاً لكتاب كيم ليلام .

ويمكن أن نشير - بشكل موجز - إلى أهم اتجاهات البحث في المسرح العالمي التي لم يتعرض لها العدد ولم يشر إليها من قريب أو بعيد .

- فهناك عدة محاور يدور حولها وعليها عمل المهنيين والباحثين والممارسين المسرحيين في عالم اليوم نذكر منها : -
- مدرسة المكان المسرحي على ضوء التركيب الاجتماعي لكل عصر ، وأثر ذلك على تطور من الممارسة المسرحية وتغير شكل دار العرض ، وماذا نقى هذا من تعب طرق الإبداع وأشكال التعبير وعلى الأخص في فن الإخراج المسرحي ، الذي أصبحت له اليد الطولى في صياغة العرض وتشكيل المكان وخلق المساحة المسرحية .
- برز علم السبيلولوجي كعلم يدرس الظاهرة المسرحية بكل عناصرها الإبداع - الجمهور - الممارسة - الإعلام النقدي - المسرح والبيئة
- ظهور علم السيوجراف

يشتهر من أوائل التخصصات ، والسيوجراف يمكن أن نطلق عليه فن «ما بعد الديكور في المسرح» فهو الذي يحدد ملامح الصورة المسرحية الجديدة بل يحدد صياغة البيئة الإدراكية لمساحة العرض المسرحي وأحياناً للمكان المسرحي بمرته ، أي دار العرض ومساحة العرض ، مسرحاً بقوانين بصرية وجمالية وإجتماعية ومبرراتية

والسيوجراف هو الذي يحدد الأبعاد المصورة والتكنولوجية لذلك التركيب : الفصل - الخشبة .

ويجد أصداء تأثيرات هذه الأبحاث منتشرة في أعمال المخرج البولندي «كاستور» مدير فرقة مسرح كريكوا وتجربة المخرج الإيطالي «لوكا روميرو» في مسرحية «أورلاندو فيربوزو» وتجارب المخرج الفرنسي باتريس شيلو .

كذلك غاب عن العدد أي عرض لمسرح العالم الثالث الذي يجد له خير تمثيل في أمريكا اللاتينية حيث حيث ظهرت خلال العقدين الأخيرين تجارب قيمة تؤكد على صفة المسرح بالمتنوع وتعرف كيف تتعامل مع تراث شعب المنطقة وتراثه مسرحياً في أرض الواقع ، وتبتدع أساليب جديدة في العملية المسرحية على مستوى العرض والنص وحركة المجموعة أو الفريق المسرحي في المنهج والوسط الإنساني والبيئي .. ومسرحنا في العالم العربي تقريباً يعاني من القهر الذي يقع عن فنان المسرح في أمريكا اللاتينية ، وعلى هذا فنتفق في أنحوج ما نكون إلى معرفة هذه التجارب والاطلاع عليها . ومعظم هذا المسرح مكتوب عنه ومشور وممثل ومعرض في مهرجانات ومنتديات المسرح المعروفة في العالم العربي .

ثم ، ألم يكن هذا أو تصورنا أو بماذا نسويه لا أدري .. أن نلحق الخلة إلى برعمه كتاب «المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليرم» وقد قامت مجلة الملل برعنه منذ ١٩ عاماً وقد صغرت ترجمه عربية له منذ ثلاثة أعوام !

كذلك حصلت الدراسات المنشورة معاهم نذكر غير معاصره ، فالترسوع الذي قام بيحث الأستاذ سعد أردش على جديده وإخلاصه إلا أنه يقدم مفهومنا للمسرح لم يعد سائداً في عصرنا ، ويخلص الأستاذ سعد أردش في مقاله إلى أن المخرج مدير ومنظم ومنسق في عملية تركيبه نجح بين عدة فنون ، بينا الواقع أكبر من هذه

يعرف فن الإخراج المسرحي اليوم بأنه فن له لغة معقدة للحواس ومختلفة عن لغة الكلام . فكان أن هناك صيغة شعرية لهذه هناك صيغة شعرية للحواس صيغة شعرية تلتقيها العين والأذن يقدمها المسرح الحديث ، وهذه اللغة اللاديه الشخصية ليست بمسرحية حقا إلا بمقتضى ما تخلص من الأفكار التي يمكن التعبير بها في اللغة المنطوقة والمقروءة ، ونحوها إلى معان تفهم وتترك ونحس في لغة المسرح لقادة الشخصية .

وكذلك بدلاً العدد بالعديد من المقالات التي تدخل في إطار الدراسات الأدبية وليست المسرحية ، ومازال هذا الخلط قائماً عندنا في مصر ، أي المخرج بين للمسرح وأدب المسرح بينما قد غمر المسرح في العالم من هذه الصكرة .. فالسرح كما أسلفنا له لغة وله علوم وله معارفه الخاصة به

إن خروج عدد مجلة فصول المكرس لقن المسرح على هذا الشكل وهذا المستوى رغم حسن روايا محروبه وتقديرنا لجهودهم ، إنما يدل على حبيبه أصبح مؤكدة وهي أن غالبية الذين يكتبون للمسرح أو يصعدون للكتابة عن المسرح ثم يعودون أذنة المسرح في مصر يشكلون طبعا من اللامع الرئيسية لهذه الأزمة ، وهذا هو الواقع الذي برهنت عليه الإنكار والسطور المنشورة في العدد المذكور

عبد العزيز محيون

نعتر عن خطأ غير مقصود في كتابة اسم
الأستاذ «عجي حقي» في عنوان
المقال بصفحة ٥٩ من هذا العدد .

مختصر صحيح البخارى

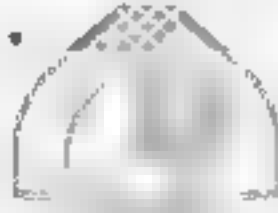
للامام ابن ابي جبره الازدى
شرح عبد الحميد الشربوبى الازهرى
الناشر مكتبة الآداب

كتاب شعراء النصرانية في الحاهلية

جميعه ووقف على تصحيح طبعه الاول
الاب لويس شيخو
الجزء الخامس - الجزء السادس
الناشر مكتبة الآداب

مسند

الامام ابي حنيفة
برواية الامام الحنفى
قدم له وقام بتصحيحه
عبد الرحمن حسن محمود
الناشر مكتبة الآداب



أوضاع فلسطين

• شعر عبد الله منصور
• منشورات دار البوق - حاد
• هبات إلى الزمن الحار

• شعر البشير الشرق
• منشورات سلسلة الأخلاء - تونس
• كل شيء بشهق

• مجموعة قصصية : الناصر القوسى
• منشورات سلسلة الأخلاء - تونس
• من حكايات خالى عزيز
• المصادق شرف
• منشورات سلسلة الأخلاء - تونس

مختصر صحيح البخارى

للامام ابن ابي جبره الازدى
شرح عبد الحميد الشربوبى الازهرى
الناشر مكتبة الآداب

القصاع في لندن للزوجة

شعر : عبد المنعم هراد يوسف

دار الأنصار بالقاهرة

تنويعات على الأوتار الخمسة

عبد المنعم هراد - قيس غام - شهاب غام - فوري
مصلح - وائل الجشي

دار البيان بدمشق - دولة الإمارات العربية

عزائلات نقدية في الأدب التونسي الحديث

• حميدة المصولى
• منشورات سلسلة الأخلاء - تونس
• رجل ظنين للسطل

• ملى وقصائد
• شعر عبد الطيف زطيش
• وزارة الثقافة والإعلام العراقية
• الزمن بين العلم والفلسفة والأدب
• إميل توفيق
• دار الشروق



کشف المجلد الثانی

□ إعداد: عصام بهی



مركز تہذیب و تمدن اسلامی

(أ) كشف الموضوعات

الرقم	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
١	آمن بالكلمة (شهادات المعاصرين).	وليد منير	ع ١ / ص ٢٤١ - ٢٤٢
٢	الإبحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير.	محمد بدوي	ع ١ / ص ١٠٣ - ١٠٩
٣	أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا (الرسائل الحامدية).	(عرض) ثناء أنس الوجود	ع ٢ / ص ٣٠٣ - ٣٠٥
٤	أعلام الفارس القديم.	وليد منير	ع ١ / ص ٩٣ - ١٠٢
٥	أدب الحرب في المسرح المغربي (المقاومة)	عبد الرحمن بن زيدان	ع ٣ / ص ١٥٩ - ١٧٢
٦	استنهام التراث الشعبي والأسطورة في مسرح صلاح عبد الصبور.	عصام يحيى	ع ١ / ص ١٣٩ - ١٤٤
٧	أصول التراموا ونشأتها في فلسطين.	إبراهيم السحافين	ع ٣ / ص ١٨٣ - ١٩٥
٨	ألف ليلة وليلة - تحليل بنيوي.	تأليف: فرهاد جبوري فزول	عرض: عبد الوهاب المسيري ع ٢ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
٩	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ١ / ص ٤
١٠	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٢ / ص ٤
١١	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٣ / ص ٤
١٢	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٤ / ص ٤
١٣	أنتون آرلو ومسرح القصة	حفيظة محمد عبد النعم	ع ٣ / ص ١٠٣ - ١٠٨
١٤	إيزيس الحكيم بين الأسطورة والواقع السياسي.	فؤاد دواردة	ع ٣ / ص ٢٩ - ٤٣
١٥	بيلوجرافيا الرواية السورية (١٨٦٥ - ١٩٨٠م).	شكري ماضي	ع ٢ / ص ٣٢٩ - ٣٣٠
١٦	بيلوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠م).	صبري حافظ	ع ٢ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
١٧	بيلوجرافيا المسرح العربي (١٩٧٠ - ١٩٨٠م).	التحرير	ع ٣ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
١٨	البطل المعطل بين الاغتراب والانتماء.	اعتدال عثمان	ع ٢ / ص ٩١ - ١٠٢
١٩	بنية الرواية وبنية القصة.	تأليف: فيكتور شكولوفسكي	ترجمة: ميذا قاسم ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
٢٠	الياني يتحدث عن رحلة صلاح عبد الصبور إلى أضيق النور	(حوار) طلعت شاهين	ع ١ / ص ٢١٣ - ٢١٦
٢١	بين الأرض وفونانارا.	عباس أحمد لبيب	ع ٢ / ص ٢٤٠ - ٢٥٣
٢٢	تأثير أيريسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية «مسافر ليل».	نانسي سلامة	ع ١ / ص ١٤٥ - ١٤٩
٢٣	تأملات في مسرح جريج.	صبري العصفوري	ع ١ / ص ٢٢٣ - ٢٢٤
٢٤	تجربتي في الشعر.	صلاح عبد الصبور	ع ١ / ص ١٣ - ١٨
٢٥	التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور	محمد إبراهيم أبو سنة	ع ١ / ص ٢٣٣ - ٢٣٧
٢٦	تجربة البحث بين الأدب العربي والقصة المصرية القصيرة	ماهر شفيق فريد	ع ٤ / ص ٢٢٣ - ٢٣٨
٢٧	تحليلات التفرغ في المسرح العربي - قراءة في سعد الله ونوس	محمد بدوي	ع ٣ / ص ٨٩ - ١٠١
٢٨	التحليل النصي لمسرحية «ليلي والمجنون»	فدوى ماطلي - دوحلاس	ع ١ / ص ٢٠٦ - ٢١٠
٢٩	التحليل النصي والقصة القصيرة.	فرج أحمد فرج	ع ٤ / ص ١٦٩ - ١٧٧
٣٠	التفسير السوسولوجي لشبوح القصة القصيرة.	صبري حجازي	ع ٤ / ص ١٥١ - ١٦٨
٣١	لناقص المخطوط في قصصه.	أبلي عثمان	ع ٢ / ص ١٨٧ - ١٩٤
٣٢	توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي.	إبراهيم حمادة	ع ٣ / ص ٥٩ - ٩٧
٣٣	التجارب المعاصرة في المسرح الأمريكي.	صبري مرجان	ع ٣ / ص ١٣٧ - ١٤١
٣٤	تبار الوعي والرواية البنائية المعاصرة.	يحيى عبد النعيم	ع ٢ / ص ١٥٣ - ١٧٢

الرقم	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٣٥	جيل الستينيات في الرواية المصرية تحقيق في الأصول الثقافية	سامي خشبة	ع ٢ / ص ١١٧ - ١٢٣
٣٦	جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده (الدوريات الإنجليزية)	التحرير	ع ٢ / ص ٢٩٦ - ٢٩٨
٣٧	حق ظهر الموت	نصار عبد الله	ع ١ / ص ١٩٩ - ٢٠٤
٣٨	الحس السافر في شعر صلاح عبد الصبور	أحمد عتير مصطفى	ع ١ / ص ٦٥ - ٧٣
٣٩	الحلقة المفقودة في القصة القصيرة	سيد حامد النجاشي	ع ٤ / ص ١١٥ - ١٣٢
٤٠	حوار مع جارشيا ماركيز (الدوريات الفرنسية)	ترجمة حامد طاهر	ع ٢ / ص ٢٩٩ - ٣٠٠
٤١	حوار مع ميشيل نوريتيه (الدوريات الفرنسية)	(ترجمة) حامد طاهر	ع ٢ / ص ٣٠٠ - ٣٠٢
٤٢	حول توظيف المنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة	وليد منير	ع ٢ / ص ٣١ - ٣٨
٤٣	خلاق النص .. وصاحب العرض	نعمان عاشور	ع ٣ / ص ٥٣ - ٥٧
٤٤	خصائص القصص البنائية وجمالياتها	هيري حافظ	ع ٤ / ص ١٩ - ٣٢
٤٥	خيال الغفل مسرح العصور الوسطى الإسلامية	مدحت الجبار	ع ٣ / ص ٢١ - ٢٨
٤٦	الرؤية الأسطورية في عالم «عناد الأمكنة»	مدحت الجبار	ع ٢ / ص ٢٧٨ - ٢٨٤
٤٧	الرؤية القصصية عند محمود البدوي	أحمد كمال زكي	ع ٤ / ص ٧٣ - ٨٠
٤٨	الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور	عبد الرحمن فهمي	ع ١ / ص ٥١ - ٦٣
٤٩	الرحيل إلى الأعمق قراءة نقدية في قصص يحيى حلي	أحمد الخولي	ع ٤ / ص ٥٩ - ٧٢
٥٠	الرسائل الجامعية (المسرحية التاريخية - المسرح الاجتماعي)	(عرض) محمد الطاروسي	ع ٣ / ص ٢٦٦ - ٢٧١
٥١	الرمزية والذاتية في «مأساة الحلاج» و«دليل المهنون»	سامي خشبة	ع ١ / ص ١٢٩ - ١٣٨
٥٢	الرواية البوليسية	عبد الرحمن فهمي	ع ٢ / ص ٣٩ - ٥٥
٥٣	رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل	عصام يحيى	ع ٢ / ص ٥٧ - ٦٥
٥٤	رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنانيا	شمس الدين موسى	ع ٢ / ص ٢٦٦ - ٢٦٩
٥٥	الرواية والتاريخ (الدوريات الإنجليزية)	(عرض) فريال جبوري هزول	ع ٢ / ص ٢٩٢ - ٢٩٦
٥٦	سيمبولوجيا المسرح والنوامة	تأليف : كبريلا	
٥٧	الشاعر الفنان .. وصياته	عرض : نبيلة إبراهيم	ع ٣ / ص ٢٤٦ - ٢٤٩
٥٨	الصبار	مكرم حنين	ع ١ / ص ٢٣٧ - ٢٣٨
٥٩	صلاح عبد الصبور وأصوات العصر	تأليف : سحر خليفة	
٦٠	صلاح عبد الصبور بيلوجرافيا	عرض : علي شلش	ع ٢ / ص ٢٧٠ - ٢٧٣
٦١	صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة	شكري عباد	ع ١ / ص ١٩ - ٢٩
٦٢	صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة	حمدي السكوت	ع ١ / ص ٢٧٧ - ٣١٧
٦٣	صلاح عبد الصبور بين الصورة الشعرية والتشكيلية	ولمرسلن جوتز	
٦٤	صلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد	اختلال عثمان	ع ١ / ص ١٩٣ - ١٩٨
٦٥	صلاح عبد الصبور صوت عصرنا الشعري	محمد مصطفى هندرة	ع ١ / ص ١٦٧ - ١٧٠
٦٦	صلاح عبد الصبور في الإنجليزية (عرض الدوريات الإنجليزية)	فحي أحمد	ع ١ / ص ٢٣٠ - ٢٣٣
٦٧	صلاح عبد الصبور في حياتنا الثقافية الفكر والكلمة	شوقي صيف	ع ١ / ص ٣١ - ٣٦
٦٨	صلاح عبد الصبور في الفرنسية	فلروق شوشة	ع ١ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
٦٩	صلاح عبد الصبور في المغرب مقارنة أولية لهجرة النص	حمدي السكوت	ع ١ / ص ٢٤٣ - ٢٤٧
		مدر الدين أبو غازي	ع ١ / ص ٢١٨ - ٢٢١
		حامد طاهر	ع ١ / ص ٢٤٨ - ٢٥٠
		محمد بنيس	ع ١ / ص ١١١ - ١١٦

٧٠	صورة جنسية لصلاح عبد الصبور .	٢٤٠ - ٢٣٨ / ١ ع	نعمان عاشور
٧١	الطاهر وطار والرواية الجزائرية .	٢٦٠ - ٢٥٤ / ٢ ع	سيد حامد النساح
٧٢	عاشق الحكمة ، حكيم العشق	٥٠ - ٣٧ / ١ ع	عزالدين إسماعيل
٧٣	عالم سعد وكاوي ودلائله .	٣٤٤ - ٣٣٩ / ٤ ع	طله وادي
٧٤	عالم ضياء الشرقاوي .	٣٥٩ - ٣٥٥ / ٤ ع	رمضان بطويشي
٧٥	عالم محمد البساطي	٣٥٠ - ٣٤٥ / ٤ ع	حسين حمودة
٧٦	عرض الدوريات الأجنبية	٢٦٥ - ٢٥٩ / ٣ ع	(عرض) فريال جبوري غزول
٧٧	عرض الدوريات الإنجليزية	٣٦٣ - ٣٦٠ / ٤ ع	فانز إسماعيل مرسى
٧٨	عرض الدوريات الفرنسية	٣٦٦ - ٣٦٤ / ٤ ع	هدى وصلى
٧٩	العرض المسرحي بين التأليف والإخراج .	٥٢ - ٤٥ / ٣ ع	سعد أودش
٨٠	عمر من الشعر مع صلاح عبد الصبور	٢٢٣ - ٢٢١ / ١ ع	بلتر توفيق
٨١	العناصر الثنائية في الأدب العربي المعاصر : الأحلام في ثلاث قصص .		فدوى ملطى - دوجلاس
٨٢	عندما يكتب الروائي التاريخ .	٢٩ - ٢١ / ٢ ع	ترجمة عمت الشرقاوي
٨٣	عن مسرح الحياة اليومية .	٧٣ - ٦٧ / ٢ ع	سامية أسعد
٨٤	عودة إلى الناس في بلادى .	١٥٨ - ١٥١ / ٣ ع	سامية أسعد
٨٥	الفارس والأسيرة واغصوم للمعاصرة	٧٨ - ٧٥ / ١ ع	محمد مصطفى بدوى
٨٦	فاوست في الأدب تأليف . ج. ديلبر سميد	٢٤٥ - ٢٤٣ / ٣ ع	سمير بيرس
٨٧	فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية	٢٥٤ - ٢٥١ / ٣ ع	(عرض) عصام بى
٨٨	في الخبر في تراثنا القصصى	١٦٥ - ١٥٩ / ١ ع	نبيلة إبراهيم
٨٩	الفن الروائي من خلال تجاربهم .	١٨ - ١١ / ٤ ع	شكري عياد
٩٠	الفن القصصى عند طه حسين (الرسائل الحامية)	٢٣٨ - ٢١٥ / ٢ ع	(إعداد) أحمد بدوى
٩١	قراءة في وضعية القصة القصيرة من خلال تصورات كتابها	٣٠٧ - ٣٠٥ / ٢ ع	(عرض) ثناء أنس الوجود
٩٢	قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور	٢٣٦ - ٢٣٠ / ٣ ع	عزالدين إسماعيل
٩٣	قراءة نقدية لرواية تصاور من التراب والماء والشمس .	٢٧٧ - ٢٧٤ / ٢ ع	هدى وصلى
٩٤	قصص نجى الطاهر عبد الله الطويلة	٢٠٥ - ١٩٥ / ٢ ع	سعد الدين حس
٩٥	قصص يوسف إدريس القصيرة تحليل مضمون	١١٤ - ٩٣ / ٤ ع	صبرى حافظ
٩٦	القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الحديثة	٢٠٧ - ١٩٧ / ٤ ع	ب. م. كوبر شويك
٩٧	القصة القصيرة : الطول والقصر		لمال فريد
٩٨	القصة القصيرة عند زهير الشايب		فأليف : طارق لوزي بارت
٩٩	القصة القصيرة عند نجيب محفوظ .	٥٨ - ٤٧ / ٤ ع	ترجمة محمود عياد
١٠٠	قصص القصيرة في الخليج العربى والحريرة العربية	٣٥٥ - ٣٥١ / ٤ ع	سمير بيرس
١٠١	القصة القصيرة وقضية المكان .	٩١ - ٨١ / ٤ ع	حلمى بلير
١٠٢	القصة القصيرة من خلال تجاربهم .	٢٥٦ - ٢٣٩ / ٤ ع	نورية الرومي
١٠٣	قصايا المسرح المصرى المعاصر (ندوة العدد)	١٨٦ - ١٧٩ / ٤ ع	سامية أسعد
١٠٤	قناع البرعته دراسة في المسرح للملحمى	٣١٠ - ٢٥٧ / ٤ ع	—
١٠٥	كأس الآلام .	٢٠٨ - ١٩٧ / ٣ ع	(إعداد) أحمد عتار
١٠٦	لغة الحوار الروائي .	٨٨ - ٦٩ / ٣ ع	أحمد عثمان
١٠٧	لغة القصص في التراث العربى القديم .	٢١٨ - ٢١٦ / ١ ع	بلتر الديب
١٠٨	اللغة . الزمن . دائرة الموضوع .	٩٠ - ٨٣ / ٢ ع	فتوح أحمد
١٠٩	الليالى في الليالى .	٢٠ - ١١ / ١ ع	نبيلة إبراهيم
		٢٦٥ - ٢٦١ / ٢ ع	عبد الرحمن الجلايى
		٣٢٨ - ٣٢٠ / ٤ ع	نبيلة إبراهيم

- ١١٠ مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في المجلات .
- ١١١ مخاض الثورة الفلسطينية في قصص عماد كنفاني القصيرة .
- ١١٢ مدخل إلى المسرح النفسي .
- ١١٣ مسرحية المظف ومعمجة الكلمة .
- ١١٤ المسرح الإقليمي والبحث عن هوية .
- ١١٥ المسرح التجريبي من ستاسلافسكي إلى اليوم .
- ١١٦ المسرح الحي مسرح سياسي .
- ١١٧ مسرح صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من المدارس .
- ١١٨ مسرح صلاح عبد الصبور ملاحظات حول المسرح والمجس .
- ١١٩ مسرح العبث في فرنسا .
- ١٢٠ المسرح العربي الحديث في اللغة الإنجليزية .
- ١٢١ مسرح الغضب .
- ١٢٢ المسرح المصري القديم ومصادره .
- ١٢٣ المسرح من خلال تجاربهم .
- ١٢٤ مسرحية الشعر الحديث في مصر (رسائل جامعية)
- ١٢٥ مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية .
- ١٢٦ مشاهد من ساحل القصة القصيرة في السبعينات .
- ١٢٧ مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات والسبعينات .
- ١٢٨ مغامرة الشكل عند روائي الستينات .
- ١٢٩ المغامرة في النص العربي المعاصر .
- ١٣٠ مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المعاصر (رسائل جامعية)
- ١٣١ مفهوم المعيار الروائي عند مارسيل بروست .
- ١٣٢ مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور .
- ١٣٣ ملاحظات عن القصة والفكاهة .
- ١٣٤ ملاحظات قارئ .
- ١٣٥ ملاحظات قارئ .
- ١٣٦ مكان مسرحية الكتابة .
- ١٣٧ من أصول الحركة الشعرية الجديدة - الناس في بلادى
- ١٣٨ مناقشات .
- ١٣٩ الموباسانية في القصة القصيرة .
- ١٤٠ نجيب محفوظ في الإنجليزية - مقالة بليوجرافية .
- ١٤١ التزاوة الفكرية صلاح عبد الصبور والتفكير المصري الحديث
- ١٤٢ نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور .
- ١٤٣ هذا العدد .
- ١٤٤ هذا العدد .
- ١٤٥ هذا العدد .
- ١٤٦ هذا العدد .
- ١٤٧ هذه اللحظة ونقادها (مناقشات)
- ١٤٨ هبات وأوهام (مناقشات)
- ١٤٩ وجهة النظر في الرواية المصرية .
- ١٥٠ الواقع والتاريخ : قراءة في «باب الفتح»
- ع ٤ / ص ٢٠٩ - ٢٢٢ نعم عطية
- ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٣٨ فؤاد دواردة
- ع ٣ / ص ١٢٩ - ١٣٦ محمد عناني
- ع ١ / ص ٢٢٥ - ٢٢٦ سلامة أحمد سلامة
- ع ٣ / ص ١٧٣ - ١٨١ أمير سلامة
- تأليف : جيمس روس إيفانز
ترجمة : فاروق عبد القادر
- ع ٣ / ص ٢٥٥ - ٢٥٨ عرض . أسامة أبو طالب
- ع ٣ / ص ١٤٣ - ١٤٩ أحمد زكي
- ع ١ / ص ١٥١ - ١٥٧ نعم عطية
- ع ١ / ص ١١٧ - ١٢٨ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ١٠٩ - ١١٦ جوري جودت عثمان
- ع ٣ / ص ٢٧٥ - ٢٨٤ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ١١٧ - ١٢٧ نجيب فائق أندراوس
- ع ٣ / ص ١٣ - ٢٠ هيام أبو الحسين
- ع ٣ / ص ٢٠٩ - ٢٢٧ —
- ع ١ / ص ٢٥١ - ٢٥٤ عرض ثناء أنس الوجود
- ع ٢ / ص ٧٥ - ٨١ محمد هريدي
- ع ٤ / ص ١٣٣ - ١٥٠ إدوار الخراط
- ع ٢ / ص ٢٠٧ - ٢١٤ ندوة العدد
- ع ٢ / ص ١٢٥ - ١٤٢ محمد بلدي
- ع ٢ / ص ١٤٣ - ١٥١ ميوزا قاسم
- ع ١ / ص ٢٥١ - ٢٥٥ عرض أحمد العشري
- ع ٢ / ص ١٨٣ - ١٨٦ حامد طاهر
- ع ٢ / ص ٣١١ —
- ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢ نيل فرج
- تأليف : أندريه جيسون
ترجمة : نصر أبو زيد
- ع ٣ / ص ٢٧١ — محمد الفارص
- ع ٢ / ص ٣٠٨ - ٣١٠ ماهر شفيق فريد
- ع ١ / ص ٢١٢ — أدونيس
- ع ١ / ص ٧٩ - ٩١ علي عشري زايد
- ع ٤ / ص ٣٧١ - ٣٧٣ —
- ع ٤ / ص ١٨٧ - ١٩٦ فادية كامل
- ع ٢ / ص ٣١٢ - ٣١٩ ماهر شفيق فريد
- ع ١ / ص ١٨٣ - ١٩١ عزت قرن
- ع ١ / ص ١٧١ - ١٨٢ إبراهيم عبد الرحمن محمد
- ع ١ / ص ٥ - ١٢ التحرير
- ع ٢ / ص ٥ - ٩ التحرير
- ع ٣ / ص ٥ - ١١ التحرير
- ع ٤ / ص ٥ - ١٠ التحرير
- ع ١ / ص ٢٥٦ - ٢٥٨ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ٢٧٢ - ٢٧٤ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ١٠٣ - ١١٥ أنجيل بطرس سمعان
- ع ٣ / ص ٢٣٧ - ٢٤٢ اعتدال عثمان

(ب) كشاف المؤلفين

المؤلف	الرقم الأساسى	رقم العدد والصفحات
آمال فريد	٩٦	ع ٤ / ص ١٩٧ - ٢١٧
إبراهيم أصلان	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٥٨ - ٢٦٠
إبراهيم حمادة	٣٢	ع ٣ / ص ٥٩ - ٩٧
إبراهيم السعافين	٧	ع ٣ / ص ١٨٣ - ١٩٥
إبراهيم عبد الرحمن محمد	١٤٢	ع ١ / ص ١٧١ - ١٨٢
أبو المعالي أبو النجا	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦١ - ٢٦٣
إحسان عبد القدوس -	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
أحمد بدوى (إعداد)	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٥ - ٢٣٨
أحمد زكى	١١٦	ع ٣ / ص ١٤٣ - ١٤٩
أحمد الشيخ	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦٣ - ٢٦٤
أحمد عثمان	١٠٤	ع ٣ / ص ٦٩ - ٨٨
أحمد المشرى (عرض)	١٣٠	ع ١ / ص ٢٥١ - ٢٥٥
أحمد عنتر مصطفى	٣٨	ع ١ / ص ٦٥ - ٧٣
أحمد عنتر مصطفى (إعداد)	١٠٣	ع ٣ / ص ١٩٧ - ٢٠٨
أحمد كمال زكى	٤٧	ع ٤ / ص ٧٣ - ٨٠
أحمد الفوازى	٤٩	ع ٤ / ص ٥٩ - ٧٢
إدوار الخراط	٨٩	ع ٢ / ص ٢٣٦ - ٢٣٨
إدوار الخراط	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦٥ - ٢٦٨
إدوار الخراط	١٢٦	ع ٤ / ص ١٣٣ - ١٥٠
أدونيس	١٣٦	ع ١ / ص ٢١٢
أسامة أبو طالب (عرض)	١١٥	ع ٣ / ص ٢٥٥ - ٢٥٨
اعتدال عثمان	٦١	ع ١ / ص ١٩٣ - ١٩٨
اعتدال عثمان	١٨	ع ٢ / ص ٩١ - ١٠٢
اعتدال عثمان	١٥٠	ع ٣ / ص ٢٣٧ - ٢٤٢
ألفريد فرج	١٢٣	ع ٣ / ص ٢٢٤ - ٢٢٧
أمير سلامة	١١٤	ع ٣ / ص ١٧٣ - ١٨١
أنجيل بطرس سمعان	١٤٩	ع ٢ / ص ١٠٣ - ١١٥
أنثويه جيون	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢
بدر الدين أبو غارى	٦٧	ع ١ / ص ٢١٨ - ٢٢١
بدر لوفيق	٨٠	ع ١ / ص ٢٢١ - ٢٢٣
بدر الديب	١٠٥	ع ١ / ص ٢١٦ - ٢١٨
التحرير	١٤٣	ع ١ / ص ٥ - ١٢
التحرير	١٤٤	ع ٢ / ص ٥ - ٩
التحرير	١٤٥	ع ٣ / ص ٥ - ١١
التحرير	١٤٦	ع ٤ / ص ٥ - ١٠

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
التحرير	٣٦	ع ٢ / ٢٩٦ - ٢٩٨
التحرير	١٧	ع ٣ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
توفيق الحكيم	١٢٣	ع ٣ / ص ٢١٠ - ٢١١
ثروت أباظة	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٨
ثناء أنس الوجود (عرض)	١٢٤	ع ١ / ٢٥٤ - ٢٥٦
ثناء أنس الوجود (عرض)	٩٠	ع ٢ / ص ٣٠٥ - ٣٠٧
ثناء أنس الوجود (عرض)	٣	ع ٢ / ص ٣٠٣ - ٣٠٥
جاذبية صديق	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٩ - ٢٧٠
جميل عطية إبراهيم	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٠ - ٢٧١
جوزين جودت عثمان	١١٩	ع ٣ / ١٠٩ - ١١٦
حامد طاهر (ترجمة)	٤٠	ع ٢ / ص ٢٩٩ - ٣٠٠
حامد طاهر (ترجمة)	٤١	ع ٢ / ص ٣٠٠ - ٣٠٢
حامد طاهر (إعداد)	٦٨	ع ١ / ٢٤٨ - ٢٥٠
حامد طاهر	١٣١	ع ٢ / ص ١٨٣ - ١٨٦
حسن حمودة	٧٥	ع ٤ / ص ٣٤٥ - ٣٥٠
حفيظة محمد عبد المم	١٣	ع ٣ / ١٠٣ - ١٠٨
حلمي بلخير	٩٩	ع ٤ / ص ٨٩ - ٩١
حمدي السكوت (عرض)	٦٦	ع ١ / ص ٢٤٣ - ٢٤٧
حمدي السكوت وماوسدن جونز (إعداد)	٦٠	ع ١ / ص ٢٧٧ - ٣١٧
خيري شلبي	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٢ - ٢٧٤
رئيس التحرير	٩	ع ١ / ص ٤
رئيس التحرير	١٠	ع ٢ / ص ٤
رئيس التحرير	١١	ع ٣ / ص ٤
رئيس التحرير	١٢	ع ٤ / ص ٤
رئيس التحرير	١٢٣	ع ٣ / ص ٢١٢ - ٢١٤
رشاد رشدي	٧٤	ع ٤ / ص ٣٥٥ - ٣٥٩
رمضان بطاريسي	٥١	ع ١ / ص ١٢٩ - ١٣٨
سامي عتبة	٣٥	ع ٢ / ص ١١٧ - ١٢٣
سامي عتبة	٨٢	ع ٢ / ص ٦٧ - ٧٣
سامية أسعد	٨٣	ع ٣ / ١٥١ - ١٥٨
سامية أسعد	١٠١	ع ٤ / ص ١٧٩ - ١٨٦
سامية أسعد	٧٩	ع ٣ / ص ٤٥ - ٥٢
سعد أردش	٩٣	ع ٢ / ص ٢٧٤ - ٢٧٧
محمد الدين حسن	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٤ - ٢٧٥
سكينة أفراد	١١٣	ع ١ / ص ٢٢٥ - ٢٢٦
سلامة أحمد سلامة	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٥ - ٢٧٨
سلطان غياض	٨٥	ع ٣ / ص ٢٤٣ - ٢٤٥
سمير بيبرس	٩٨	ع ٤ / ص ٣٥١ - ٣٥٤
سمير بيبرس	٣٠	ع ٤ / ١٥١ - ١٦٨
سمير حجازي	٣٣	ع ٣ / ص ١٣٧ - ١٤١
سمير مروحان	٢٣	ع ١ / ص ٢٢٣ - ٢٢٤
سمير المصطفى		

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
سيزا قاسم	١٢٩	ع ٢ / ص ١٤٣ - ١٥١
سيزا قاسم (ترجمة)	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
سيد حامد النساج	٧١	ع ٢ / ص ٢٥٤ - ٢٦٠
سيد حامد النساج	٣٩	ع ٤ / ص ١١٥ - ١٣٢
شمس الدين موسى	٥٤	ع ٢ / ص ٢٦٦ - ٢٦٩
شكري عباد	٥٩	ع ١ / ص ١٩ - ٢٩
شكري عباد	٨٨	ع ٤ / ص ١١ - ١٨
شكري ماضي (إعداد)	١٥	ع ٢ / ص ٣٢٩ - ٣٣٠
شكوفسكي ، فيكتور	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
شوقي صيف	٦٤	ع ١ / ص ٣١ - ٣٦
صبري حافظ (إعداد)	١٦	ع ٢ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
صبري حافظ	٩٤	ع ٢ / ص ١٩٥ - ٢٠٥
صبري حافظ	٤٤	ع ٤ / ص ١٩ - ٣٢
صلاح عبد الصبور	٢٤	ع ١ / ص ١٣ - ١٨
صولي عبد الله	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٧٨
طلعت شاهين (إعداد)	٢٠	ع ١ / ص ٢١٣ - ٢١٦
فد رادي	٧٣	ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٤٤
عباس أحمد ليب	٢١	ع ٢ / ص ٢٤٠ - ٢٥٣
عبد الحكيم قاسم	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٧٩ - ٢٨٠
عبد الرحمن بن زيدان (أبو ياسر)	٥	ع ٣ / ص ١٥٩ - ١٧٢
عبد الرحمن الخالجي	١٠٨	ع ٢ / ص ٢٦١ - ٢٦٥
عبد الرحمن فهمي	٤٨	ع ١ / ص ٥١ - ٦٣
عبد الرحمن فهمي	٥٢	ع ٢ / ص ٣٩ - ٥٥
عبد الرحمن فهمي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٠ - ٢٨٢
عبد الرحمن محمد المريعي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٢ - ٢٨٥
عبد المال الخالجي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٥ - ٢٨٧
عبد الغفار مكاوي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٨ - ٢٩٢
عبد الفتاح رزق	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٢ - ٢٩٣
عبد الله الطوسي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٣ - ٢٩٤
عبد جبير	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٤ - ٢٩٦
عبد الوهاب المسيري (عرض)	٨	ع ٢ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
عز الدين إسماعيل	٧٢	ع ١ / ص ٣٧ - ٥٠
عز الدين إسماعيل	٩١	ع ٤ / ص ٣١١ - ٣١٨
عزت قرني	١٤١	ع ١ / ص ١٨٣ - ١٩١
عصام جبي	٦	ع ١ / ص ١٣٩ - ١٤٤
عصام جبي	٥٣	ع ٢ / ص ٥٧ - ٦٥

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
عصام يحيى (عرض)	٨٦	ع ٣ / ص ٢٥٠ - ٢٥٤
عطت الشرفاوى (لترجمة)	٨١	ع ٢ / ص ٢١ - ٢٩
على شلش (عرض)	٥٨	ع ٢ / ص ٢٧٠ - ٢٧٣
على عشرين زابد	١٣٧	ع ١ / ص ٧٩ - ٩١
فؤاد دواردة	١٤	ع ٣ / ص ٢٩ - ٤٣
فؤاد دواردة	١١١	ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٣٨
فائق إسماعيل مرسى (عرض)	٧٧	ع ٤ / ص ٣٦٠ - ٣٦٣
فاروق حورشيد	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٦ - ٢٩٧
فاروق شوشة	٦٥	ع ١ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
فتحى الأبيارى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٨
فتحى أحمد	٦٣	ع ١ / ص ٢٣٠ - ٢٣٣
فتحى هاشم	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٩ - ٢٣٢
فخر أحمد	١٠٦	ع ٢ / ص ٨٣ - ٩٠
فدوى مالمى - دوجلاس	٢٨	ع ١ / ص ٢٠٦ - ٢١٠
فدوى مالمى - دوجلاس	٨١	ع ٢ / ص ٢١ - ٢٩
فرج أحمد فرج	٢٩	ع ٤ / ص ١٦٩ - ١٧٧
فريال جبورى غزول (عرض)	٥٥	ع ٢ / ص ٢٩٢ - ٢٩٦
فريال جبورى غزول (عرض)	٧٦	ع ٣ / ص ٢٥٩ - ٢٦٥
كريم شويك ، ب . م .	٩٥	ع ٤ / ص ٩٣ - ١١٤
ليلى هنان	٣١	ع ٢ / ص ١٨٧ - ١٩٤
مارى لوبريازت	٩٧	ع ٤ / ص ٤٧ - ٥٨
ماهر شفيق فريد	٢٦	ع ٤ / ص ٢٢٣ - ٢٣٨
ماهر شفيق فريد	١١٨	ع ١ / ص ١١٧ - ١٢٨
ماهر شفيق فريد (عرض)	١٢٠	ع ٣ / ص ٢٧٥ - ٢٨٤
ماهر شفيق فريد	١٣٥	ع ٢ / ص ٣٠٨ - ٣١٠
ماهر شفيق فريد (إعداد)	١٤٠	ع ٢ / ص ٣١٢ - ٣١٩
ماهر شفيق فريد	١٤٨	ع ٣ / ص ٢٧٢ - ٢٧٤
ماهر شفيق فريد	١٤٧	ع ١ / ص ٢٥٦ - ٢٥٨
مجد طويا	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٩ - ٣٠١
محمد إبراهيم أبو ستة	٢٥	ع ١ / ص ٢٣٣ - ٢٣٧
محمد بدوى	٢	ع ١ / ص ١٠٣ - ١٠٩
محمد بدوى	١٢٨	ع ٢ / ص ١٢٥ - ١٤٢
محمد بدوى	٢٧	ع ٣ / ص ٨٩ - ١٠١
محمد البساطى	١٠٢	ع ٤ / ص ٣٠١
محمد بنيس	٦٩	ع ١ / ص ١١١ - ١١٦
محمد الطاووسى (عرض)	٥٠	ع ٣ / ص ٢٦٦ - ٢٧١
محمد عنان	١١٢	ع ٣ / ص ١٢٩ - ١٣٦
محمد الفارس	١٣٤	ع ٣ / ص ٢٧٤
محمد مصطفى بدوى	٨٤	ع ١ / ص ٧٥ - ٧٨

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
محمد مصطفى هدارة	٦٢	ع ١ / ص ١٦٧ - ١٧٠
محمد هريدي	١٢٥	ع ٢ / ص ٧٥ - ٨١
محمود البدري	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٢
محمود عياد (ترجمة)	٩٧	ع ٤ / ص ٤٧ - ٥٨
مدحت الحيار	٤٦	ع ٢ / ص ٢٧٨ - ٢٨٤
مدحت الحيار	٤٥	ع ٣ / ص ٢١ - ٢٨
مكرم حني	٥٧	ع ١ / ص ٢٣٧ - ٢٣٨
نادية كامل	١٣٩	ع ٤ / ص ١٨٧ - ١٩٦
ناسي سلامة	٢٢	ع ١ / ص ١٤٥ - ١٤٩
نبيل فرج (إعداد)	١٣٢	ع ٢ / ٣١١
نبيلة إبراهيم	٨٧	ع ١ / ص ١٥٩ - ١٦٥
نبيلة إبراهيم	١٠٧	ع ٢ / ص ١١ - ٢٠
نبيلة إبراهيم (عرض)	٥٦	ع ٣ / ص ٢٤٦ - ٢٤٩
نبيلة إبراهيم	١٠٩	ع ٤ / ص ٣٢١ - ٣٢٨
نجيب فائق أندراوس	١٢١	ع ٣ / ص ١١٧ - ١٢٧
نجيب محفوظ	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٠ - ٢٢٥
نجيب محفوظ	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣
نصار عبد الله	٣٧	ع ١ / ص ١٩٩ - ٢٠٤
نصر أبو زيد (ترجمة)	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢
نعمان عاشور	٧٠	ع ١ / ص ٢٣٨ - ٢٤٠
نعمان عاشور	٤٣	ع ٣ / ص ٥٣ - ٥٧
نعمان عاشور	١٢٣	ع ٣ / ص ٢١٥ - ٢١٩
نعم عطية	١١٧	ع ١ / ص ١٥١ - ١٥٧
نعم عطية	١١٠	ع ٤ / ص ٢٠٩ - ٢٢٢
نوزية القروى	١٠٠	ع ٤ / ص ٢٣٩ - ٢٥٦
هدى وصفي	٩٢	ع ٣ / ص ٢٣٠ - ٢٣٦
هدى وصفي (عرض)	٧٨	ع ٤ / ص ٣٦٤ - ٣٦٦
هيام أبو الحسين	١٢٢	ع ٣ / ص ١٣ - ٢٠
وليد صبر	٤	ع ١ / ص ٩٣ - ١٠٢
وليد صبر	١	ع ١ / ص ٢٤١ - ٢٤٢
وليد منير	٤٢	ع ٢ / ص ٣٦ - ٣٨
يحيى حقي	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٦ - ٢٢٠
يحيى حقي	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣ - ٣٠٥
يحيى عبد الدايم	٣٤	ع ٢ / ص ١٥٣ - ١٧٢
يوسف إدريس	٨٩	ع ٢ / ص ٢٣٣ - ٢٣٥
يوسف إدريس	١٣٣	ع ٣ / ص ٢١٩ - ٢٢٣
يوسف إدريس	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٥ - ٣٠٧
يوسف القعيد	١٠٢	ع ٤ / ص ٣٠٧ - ٣٠٩

تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- * حافظ وشوقي .
- * الأدب المقارن .
- * النقد والعلوم الانسانية .
- * تراثنا الشعري .
- * عباس العقاد .
- * الأسلوبية .
- * تراثنا النقدي .
- * الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .



Mother - Woman transcended by the son in search of broader experiences and less constricting ties

Both the social significance of the dilemma of the self in relation to others (in «A sociological interpretation») and the unconscious significance of the suppressed desire brought (in «Psychoanalysis») to light, could acquire a third dimension, if we regard short story texts from the perspective of space. Space is a combination of signs whose significance is determined within a system of reference, spanning the fictional world throughout. The stories of **Sulayman Fayyad**, in this light, produce a different effect from what we have seen in **Al-Nasr's** essay. In **Al-Nasr's** «Missing link» stress has been put on the negative aspect, here in **Samia Asaad's** «The short Story and the Question of Space» it is the positive which comes to the foreground. The writer emphasizes the importance of «space» as a significant element in fiction in general and in **Fayyad's** stories in particular. She alerts the reader to the changing relationships between city and country and to the opposition between broad and narrow space, open and closed space, concrete and abstract space.

Samia Asaad's study of «Space» intimates at a kind of correspondence between the Arabic Short story and its European counterpart in the contemporary scene. This correspondence, however, reveals the impact of the European Short Story, in its successive stages and various schools, on the Arabic Short Story. In this context we come across names as different as **Maupassant**, **Chekhov**, **Hemingway** and **Kafka**. Trends as different as «Realism», «Existentialism» and «The Absurd» have also left their marks on the Arabic Short Story.

Part Four of this issue, therefore, is taken up by a consideration of those correspondences between Arabic and European fiction. The first essay in this section is **Nadia Kamel's** «Maupassantism and the Short Story.» It focusses on the beginnings of the Egyptian Short Story when the influence of **Maupassant** was particularly felt in the stories of two brothers, **Mohamed Taymour** and **Mahmoud Taymour**, especially the latter whom some critics have designated as «an Egyptian Maupassant». From **Taymour** we move on to **Abdül Hamid Guda al Sahar** and then witness a retreat of **Maupassant's** influence as a result of coming in contact with more recent trends. The essay concludes with pointing out the shift from the traditional Maupassantian form to new, and more adventurous, modes.

Next, we come to **Amal Farid's** «The Short Story: From the Traditional Form to New Forms». An analysis of the shift is made with reference to three short stories by three different writers of three generations. These are **Naguib Mahfouz's** **Badiat al- Aseer** (The Prisoner's Uniform) (Published in January 1942); **Ibrahim Aslan's** **Al Taharur min al attash** («Freedom from Thirst», **Sabah al Kheir**, November 1966) and **Edward El- Kharrat's** **Fil Shawari** (In the Streets, **Al- Adab**, July 1970). **Badiat al Aseer** has a typical Maupassantian plot. The distinction between the beginning, the plot (or com-

plication) and the denouement is clear-cut. Events are recorded in chronological order, and are described from the outside. The ironic discrepancy between the beginning and the end is highlighted. **Al Taharur min al attash**, on the other hand, transcends the traditional plot. It tends towards *chiasmus*, delves deep into the inner world of the characters as revealed in the dialogue, and avoids explicit significance. **Fil shawari** is an attempt, in a different mode, to create a new narrative form. Architecturally, it has a symphonic structure. Themes meet and diverge; variations are introduced. Such a kind of story does not lend its full significance to hurried reading; it is charged with levels of meaning that need to be explored patiently.

Two more essays deal with the influence of the European short story on Arab writers. The first essay is concerned with a particular historical period; the second with a particular literary trend. **Nasem Attaya's** «European Influences on the Egyptian Short Story in the Seventies» focusses on ten writers representative of various trends, generations and formative influences, in an attempt to show their debts to European schools of fiction. **Maher Shafiq Farid's** «The Experience of the Absurd: Western Literature and the Egyptian Short Story» traces a certain trend from the thirties to the present day.

Nasem Attaya's essay deals with writers as different as **Yusuf el Sharouni**, **Edward El- Kharrat**, **Dim El- Sharkawy**, **Mohamed El Rawi**, **Amin Rayan**, **Skeena Foad**, **Nehad Sherif** and others. The essay, however, shows a tendency to value judgements in favouring breaking with «the utilitarian mind» and rigid «causality». It seeks to eliminate the barriers between reality and dream. **Maher Shafiq Farid**, on the other hand, detects the germ of the «absurd» in **Ibrahim al Mazini**, and traces its growth in the works of **Naguib Mahfouz** and **Yusuf Idris** until it culminates in the short stories of **Mohamed Hafiz Ragab**, **Mohamed Mabrouk**, **Shafik Magar** and others. Again, we find here a tendency to value judgements, the stories of **Baba Tahir** are preferred to those of **Mohamed Hafiz Ragab** because they are nearer to the critic's ideal, a reconciliation of reason and imagination in which a balance is struck between the creative energy and the restraints of logic.

The issue does not stop here, however. It stresses the continuity between the short story in Egypt and in other parts of the Arab world. Thus we find a study of «The Short Story in the Arab Gulf and in the Arab Peninsula» by **Nureyya Al-Rumli**. This is balanced by a study, from the pen of **Fouad Dawara**, of «The Bleth Pargh of the Palestinian Revolution in the Short Stories of Ghassan Kanafani». In the «literary Scene» section, the reader will also find reviews of specific works by **Saad Makawi**, **Mohamed El- Bisatie**, **Dim El- Sharkawy** and **Zuhair El- Shayyeh**. Finally, writers and their critics are juxtaposed in twenty eight testimonials, representative - we hope - of various generations and trends of the short story.

Translated by: Maher Shafiq Farid

THIS ISSUE ABSTRACT

for some over others. This value - perspective is accompanied by a rejection of traditional plot, a discarding with the subjective and a reformulation of language relations, in an attempt to achieve condensed structure, rich symbolization and multi - dimensional metaphorization.

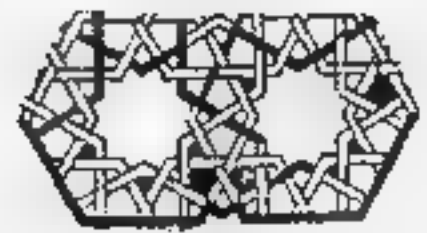
The journey of the Arabic short story from the early «renaissance» to the seventies has been a long one. Succession, however, does not negate the value of earlier attempts. It stresses, rather, the line of continuity linking the past with the present and leaving the door open for addition and transcendence. The studies cited above by no means cover all stages of succession, nor do they exhaust all important writers of the short story; nor do they claim to be a comprehensive record of tendencies and currents. It is a selection of representative aspects revealing some major phases of development and merely hinting at further phases. These representative aspects - we hope - may invite the student and the reader to make further explorations, on their own, towards a fuller and deeper understanding.

The question arises, however, as to what method or methods would be most helpful to the reader in this process. The above - mentioned studies have adopted various methods. They are as different as Shukri Ayyad's historical sense (in studying the tradition of the short story in Arabic), Ahmed Kamal Zaki's search for an ideological background to the stories of Mahmud al - Badawi and Edward El - Kharrat's definition of the narrative text as a structural unit, with a significance conducing to a historical world. These methods are as clear - cut and different as formalism is different from structuralism, and as both are different from the form - analysis content - analysis duality. This difference of approach is only part of the broad critical scene. There are other approaches capable of application to the art of the short story. These applied approaches, in their diversity, could enrich not only contemporary Arabic criticism but also the texts under study themselves.

Part three of this issue presents various methodological approaches seeking to analyse the worlds of short story writers and to interpret their texts against various frames of reference. The first of these approaches moves within the framework of the sociology of literature. It has for a starting point Lucien Goldmann's notion of the relationship between «seeing the world» and formulation of the social dilemma of a certain category or class at a given historical moment. The second approach is psychoanalytical, blending the categories of Freud, Jung and - more - recently - Jacques Lacan. The third approach seeks to employ the domains of semiology. The differences between those three approaches are due to their being based on different epistemological premises and various applied procedures. Hence the differences between Samir Hegazi's «A Sociological Interpretation of the popularity of the Short Story», Farag Ahmed Farag's «Psychoanalysis and the Short Story» and Samia Asaad's «The Short Story and the question of Space».

Samir Hegazi starts from an acknowledged phenomenon, namely the popularity of the short story in comparison with other forms of literary creation. In an attempt to account for this wide - spread popularity, he searches for a link between the structure of the short story and the psychological make - up of its writers on the one hand, and the moments of tension experienced by society at a given historical moment, on the other. The link is established through various procedural levels viewed from three angles: (i) a definition of the nature of the social problems experienced by that educated slice of society which is fiction - producing, in relation to other components of the social structure; (ii) a definition of the motives inciting writers to choose the form of the short story, this is achieved through a questionnaire put to various generations of writers; (iii) a study of specimens of the fictional product in an attempt to establish a vision of the world. By commuting among these three procedural levels, the «sociological interpretation» is capable of formulating a certain vision, embodying the social dilemma of the creative artist. This leads to the conclusion that the sense of alienation and absurdity, common to the writers of a certain historical stage, is not an individual phenomenon. It is rather a collective mood, shared by most members of the intelligentsia, as a result of rapid and harsh changes in the general structures of society. The upshot of this analysis is that the «popularity of the short story», in the history of contemporary culture, was not an act of individual choice on the part of the writer, nor was it a coincidence. On the contrary, a good many objective factors are instrumental in forming the make - up of the creative individual. By giving rise to inner tensions, they incite him to choose the form of the short story and give it preference, being the form most suited to reflect these tensions.

The social significance of the popularity of the short story could be viewed, however, from a different perspective if we substitute «the individual self» for the «collective self» and if we deal with short story texts as an expression of the individual unconsciousness. In the light of this approach, some of Nagib Mahfouz's stories, intimated at in the essay «A Sociological Interpretation», could acquire a different significance: through psychoanalysis their world becomes akin to the world of dreams. Their motivation is seen as a disguised fulfilment of suppressed desires through the medium of imagination, a medium that transforms suppressed desires into a symbolic representation, retaining traces of the original impulse. From this point of view, Farag Ahmed Farag dwells on two short stories by Mahfouz, namely *rubabykya* (junk) and *ahl al-hawa* (lovers). Both stories show a sublimated fulfilment of desire. Farag connects the desires of Freud and Jung in such a way as to make both stories a symbolic representation of the archetypal mother, an immortal and abstract image, embeded in myths, dreams and unconscious phantasies. In *Rubabykya* we are confronted with the perfection and immortality of the Female as opposed to the failure and incapacity of the male. In *Ahl al - hawa* we face The



especially Ismail in *Kandil Om Hashim* (The Saint's Lamp) with their predecessors in the works of Aly Mubarak and al-Muwailih. It links them, furthermore, with their counterparts in the novels of Tewfik al-Hakim, Taha Husain and Naguib Mahfouz. In the world of Yahya Hakki, however, the opposition between the two ends of the duality is resolved through a recurrent set of procedures: giving the spirit priority over matter, the ideal over the actual; understanding science in the light of religion and adopting Western ideas to Eastern traditions. Implied in the fictional world of Yahya Hakki is a mystical aspect pervading everything and manifesting itself in man's relation to man, to other beings, and to time and space. Place becomes symbolic in this world, and time is tinged with a certain unity of being. Barriers between the world of man and those of animals are banished, in such a way as to let animals speak as humans and to teach man compassion for animals as fellow-creatures on the globe.

This pervasive mystical aspect in the works of Hakki seems to stand in sharp contrast with the sensual disposition of *The Narrative Vision* of Mahmud al-Badawi as interpreted by Ahmed Kamal Zaki. Al-Badawi has been publishing since 1935. He remained faithful to the form of the short story, a form characterized - in his case - by an ease of performance and a reliance on intuitive spontaneity, crystallizing - by its very freedom from difficulty - the meaning of the experience and the significance of the subject. While steering away from any definite political or ideological doctrine, Mahmud al-Badawi has always retained a recurrent artistic experience, in which sex bulks large. His fictional world ranges from the city to the village: the setting is sometimes broad, sometimes narrow. We move from the pensions of Cairo to the hotels of the world. But sex remains corollary to a kind of *«First Fall»* inseparable from his *«Hungry Wolves»* (titles of collections of short stories by Al-Badawi).

Mahmud al-Badawi started publishing his short stories in 1935; Naguib Mahfouz in 1932. The novelist in Naguib Mahfouz, however, has overshadowed the short story writer. In a study of *«The Short Stories of Naguib Mahfouz»*, Helmi Badair seems to define Mahfouz's characteristics as a short story writer, through a successive number of collections, embodying three major phases. The essay focuses on the significance of this succession, but it also tries to capture what is constant in an attempt to formulate the sociological elements of Mahfouz's vision in its depiction of the development of Egyptian society.

Mahfouz's first published story was *Fatra min al-shabab* (*A Phase of Youth*), in al-Sayasa 22 July 1932; Yusuf Idris' was *Unshadat al-ghoraba* (*Song of the Outsiders*), in al-Kima, 5 March 1950). The difference between the two is a difference between two phases in the history of the Arabic short story. It becomes more conspicuous when viewed in the light of the development of Idris himself. This is the subject of P. M. Kurperschock's *The Short Stories of Yusuf Idris*, where the critic's analysis posits two major phases in Idris' art. The first

phase is that of socialist realism or fiction with a social purpose. It seeks to discover «an Egyptian way» of narration. Idris' stories of this phase are characterized by simplification, conflict between the forces of good and evil, concentration on the social condition and the individual's interaction with others, without delving deep into the inner world of the character. A tone of gay-ironic humour pervades these stories but does not conceal the bitterness, especially in depicting the lost labours of characters vainly trying to overcome their social tragedy. The second phase dates from the end of the fifties and the early sixties. It takes the form of a radical change in which simple and realistic description of life in the city and the countryside is replaced by a more complex approach. Surface description and succession of events give way to a symbolic representation of moral and political themes.

Yusuf Idris' stories have always caught the attention of critics, but they should not be allowed to overshadow the efforts of other writers. Many of these writers have not received the attention they deserve. Hence Sayyed Hamid al-Nasag's *«The Missing Link in the History of the Short Story»*. This essay carries on from the author's two previous works, *The Development of the Art of the Short Story in Egypt 1910-1933* and *Trends of the Egyptian Short Story 1933-1963*. Al-Nasag's essay dwells on three representatives of this «missing link»: Abdallah al-Tukhi, Sulaiman Fayyad and Abu al-Maati abu al-Naga. The essay is an attempt to define the characteristics of these writers but it also highlights the positive and negative aspects of their achievements, thus giving an implicit explanation of the relative neglect into which these writers have been allowed to fall.

Edward El-Kharat's *«Scenes from the Short Story in the Seventies»* has a different historical and aesthetic perspective. Of the writers of the seventies, it chooses those whom the critic regards as representative of a new sensibility and traces them back to earlier writers. The «new sensibility» is seen as issuing from the writings of Yusuf al-Sharaouni and continuing - with varying degrees of success - in the works of Yahya Taher Abdallah, Baha Taher, Ibrahim Aslan, Mohamed El-Basile, Gamal al-Ghitani and Yusuf al-Kasab. It culminates at present in the works of Ibrahim abd el-Megid, Gar al-Nabi al-Helw, Abdou Gobeir, Mohamed Yassin, Mohamed al-Makhrangi, Mahmud Awad Abdel Aul, Mamoud al-Wardani, Nabil Naoum and Yusuf abu-Rayah. This new sensibility is characterized by a certain conception of the short story. It is not regarded as a means of entertainment, nor as a propagandist tool. It is neither a slice of life, nor a reflection of social conditions nor of the writer's consciousness. Rather, it is regarded by these writers as an epistemological formulation, a structure of questions whose answer is latent in the question itself. The story, in this sense, is a kind of «vision» or a journey for the impossible employing all that is possible. Edward El-Kharat deals with his nine writers in alphabetical order, but this neutral method cannot conceal his preference

THIS ISSUE ABSTRACT

short story, the discourse (*al-Makama*) and the episode in the work of the early pioneers. It may also take the form of integrating traditional elements into the works of Naguib Mahfouz and other writers of his generation. This phenomenon becomes more diversified and more urgent in the works of later writers, especially those of the sixties. *Al-hakaik al-kadima sailha li itharat al-dahaha* (Ancient Truths are still capable of Surprising) (title of a short story by Yahya Taher Abdullah). *Awdat Iba las ila zamaana* (The Return of Iba las to our Time) acquires a significance in separable from *Ma gani li ard al wadi* (An Account of what befell the valley) (both stories by Gamal al Ghittani).

The fact that the Arabic short story has roots in the tradition should not, however, obscure an equally important fact - namely, that it has always been influenced by certain western models, up from the very beginning and throughout its long and arduous journey. No view of the Arabic short story could be complete without contemplating these western originals in their different aesthetic levels. That is why Sabri Hafiz's contribution focusses on «The Poetics and Structural Characteristics of the Short Story». The study stresses the dual sources of the Arabic short story. It prefers, however, the lexically correct Arabic word *okusa* (short story) to *al kisa al kasira* (short story) which is a literal translation of the English equivalent. Sabri Hafiz's essay starts by pointing out the factors making for the establishment of *al-Okusa* in modern Arabic literature and goes on to explore the quiddity of the *Okusa* form, its traditions and conventions, its perspectives, sequences, structural elements and language.

Complementing Sabri Hafiz's study are two translated studies, one on *La Construction de la Nouvelle et du Roman* and the other on *The Short Story: The long and Short of it*. The first study is by Victor Chklovski, the most eminent representative of the formalist school of critics, translated with an introduction by Ceza Kaseem. Chklovski seeks here to define the characteristics common to all forms of narration on the one hand, and to fix the general characteristics distinguishing the novel from the short story, on the other. Chklovski asserts that the difference between the two forms is that the short story builds towards a final climax, in the sense that it is structured in such a way as to produce a sense of completion and fulfilment at the end. The novel, on the other hand, is capable of changing its direction before the end, and seems as if it were capable of continuing indefinitely. Hence the recourse of some novels to an explicit conclusion, changing the narrative time in order to put an end to the plot. The end of the short story is a denouement resolving the entangled threads of the plot as put forward from the beginning. This resolution implies two elements: on the one hand, it shows the similarity between the beginning and end; on the other, it reveals the contradiction implied from the first. Both elements, however, are governed by the same principle: a cyclic motion connecting the beginning with the end, through similarity or opposition.

The second study, translated by Mahmood Ayyad, is by Mary Louise Pratt. It treats of the short story as a literary genre in its resemblances to, and differences from, other genres. The study belongs with those contemporary structuralist attempts, complementing the formalist school and going beyond it. The starting point, here, is the resemblances and differences between the short story and the novel. The study stresses the necessity of defining literary genres on the basis of inter-relationships and within a comparative frame of reference. It also suggests that the relationship between genres is not one of complete identity. The differences are no less important than the similarities. Hence it focusses on the traditional comparison between the short story and the novel: a comparison in which the former is sometimes regarded as an inferior genre. Through an opposite comparison, the study seeks to define a set of distinguishing marks, unique to the short story. It is not subject to the broader form of the novel, but is an independent genre, with its own specific formative elements.

The aim of the above-mentioned essays is to show the short story as a distinctive literary genre, implying constant elements and reflecting changing narrative modes. In so far as the constant stresses the abstract structural units linking the works of the past with those of the present, the narrative conventions (or modes) imply artistic experiences as various as the literary traditions of different cultures.

To see the Arabic short story in all its variety, it is necessary to contemplate its accumulated experiences as embodied by successive generations of writers. Many previous studies have been concerned with «The dawn of the art of fiction» (title of a book by Yahya Hakki). They have traced «The art of story writing» in general, or «The art of short story writing» in particular. Nevertheless, the need is still felt of a different historical perspective, with multi-methods and procedures, following the movement of the Egyptian short story, over the years, from the first maturation of the so-called «modern school» to the distinctive voices of the seventies. The second part of this issue, therefore, comprises six successive studies, differing in method and in perspective, perhaps, but all having one end in view: namely, to record the changes and developments, through a study of specific writers.

The first of these six studies - Ahmed al-Hawari's on Yahya Hakki - is a journey into the depths with the aid of a clear-cut method, interpreting the stories of Yahya Hakki in the light of the history of civilization, without disregarding the independent artistic value of these stories. Connected with this method is the assumption that the art of fiction, by its very nature, is based on a depiction of a certain community at a certain historical moment. It deals with the human dilemma of the individual within that community. The crisis of civilization, underlying the works of Yahya Hakki, is a clear-cut one. It seeks salvation through a set of dualities: religion and science, East and west, the actual and the ideal, spirit and matter. It is this crisis which links Hakki's protagonists -

THIS ISSUE ABSTRACT

The short story is a literary form that has drawn much attention in our contemporary literature. Thanks to its qualitative richness and quantitative variety it has come to occupy a unique position in our literature, so much so that it appears to be the literary genre that has compelled the imagination of both writers and readers more than any other form. For some time now, it has managed to crowd poetry out, to attract a certain section of its traditional audience in newspapers and magazines, to draw the attention of writers to itself and to make remarkable leaps, as far as levels of vision and technique are concerned. This unique position may be due to the privileges enjoyed by the short story: the condensation and compression relating it to poetry; its distinguishing marks such as time, place, events, characters; its dramatic possibilities based on tension. The distinction of the short story may also be due to its being «the lonely voice», as some critics choose to call it: it is a voice that is keenly aware of man's solitude, especially where the lonely consciousness raises its voice in protest to a changing reality, implying an acute crisis of change. Finally, the unique position of the short story may be due to its rapid, taut and staccato rhythm: expressive of our age.

Whatever the causes may be, the prestige of the short story in contemporary Arabic literature goes hand in hand with its qualitative richness and quantitative variety. It is the aim of this issue to lead the reader into this qualitative richness and incite him to start a dialogue with its quantitative variety. Hence the pivots of this issue, converging and diverging, meeting and branching off. Due to the nature of the subject in question, and wishing to combine the search for the roots with a historical perspective, diversity and variety in the studies presented are meant to reflect the diversity and variety of the creative effort that has gone into making the works discussed. Not only have we tried to juxtapose the writers (see the testimonials) and their critics, but we have also tried to juxtapose the past and the present, in an attempt to reveal the continuities and discontinuities between various generations; as well as the convergences and divergences of different trends. Methods, to be sure, vary in this issue; as do various - and sometimes conflicting - interpretations; but the diversity is meant to reveal the various aspects of the works under discussion and the multiplicity of meanings of any specific text.

The First section in this issue is concerned with the search for the roots. The Arabic short story has a dual aspect: it is partly influenced by a specific literary genre that the West has brought into perfection; and it is - partly - a continuation of certain elements of the indigenous literary tradition (Al-turath). That is why the issue starts with a study, by Shukri Ayyad, of «The Art of the Episode in our Literary Tradition». The study picks on where the author's *Al Kisa al Kasira* (The Short Story) has left off, in that it seeks to discover the origins of this ancient - new literary genre. The issue concludes with a critical experiment conducted by Nabila Ibrahim under the

title «Nights within Nights». It is a continuation of her previous explorations of the components of narration in the Arabic literary tradition, but it also focusses on the symmetries and differences between a classical work *The Arabian Nights* and a contemporary work, Naguib Mahfouz's *The Arabian Nights*.

Different as these methods may be, both studies are informed by an acute historical sense. Hence Shukri Ayyad's assertion that a writer's view of the relationship between time and history is the clue to his artistic world and a distinguishing mark between development and rigidity. Shukri Ayyad seeks to regard the art of the episode as one of the origins of the short story; but he also aims at revealing the relationship between the art of the episode and the social history that led to its creation. The art of the episode has managed, over the years, to separate itself from historiography and came to acquire a pure literary value, as Arab civilization witnessed the emergence of a new bourgeoisie: middle-class merchants, clerks and artisans. This class showed an interest in the individual characteristics of people and enjoyed the human types presented by al-Ghazal and other writers. In the hands of Ahmed ben Yusuf of Egypt, author of *al-Mukafaa* (The Reward), this art developed and acquired new dimensions. These new dimensions take the form of a distinctive componential model explaining the inner structure of the art of the episode throughout the book. This model, however, is not self-enclosed, for it leads to a world lying beyond the frontiers of the episode. It alerts its reader to a harsh reality in which man is incapable of changing what is actual; hence his recourse to the word-as-an act or, alternatively, to the word-as-an episode. The linguistic surface, in *al-Mukafaa*, reveals the prominent role accorded to the narrator. He is not merely a voice, but an eye helping the reader see things as they are, and experiencing the veracity of the episode and its pressure at one and the same time.

Shukri Ayyad's study of the componential model as revealed in the episodes of *al-Mukafaa* directs our attention to an ancient world, remote in time and in place. Nabila Ibrahim's «Nights within Nights», on the other hand, alerts us to the possibility of juxtaposing the ancient and the contemporary worlds, through contemplating the symmetries, contradictions and correspondences between the context of the ancient *Arabian Nights* and that of Naguib Mahfouz's *Arabian Nights*. Like the ancient work, Mahfouz's *Nights* is cyclic in conception: both works begin and end with Shahrayar's dilemma, yet there is a striking difference between the ancient and the new *Shahrayars*. It is this difference which gives Naguib Mahfouz's work its significance, in leading us to a contemporary reality in dire need of change in order to approximate to some ideal.

Attention to the traditional origins of the short story is capable of opening up new vistas. It is a process of enquiry that has its starting point in a mechanical juxtaposition of the

٣٤١١٢



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUSŪL

٩١١٩٩ ٥
١٥/٨/٢٧ ع

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor :

GABER ASFOUR

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Antar

Isam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

SHORT STORY TRENDS AND ISSUES

Vol. II

No. 4

July - August - September - 1982